
3 1761 04205 3199

Histoire de la Langue

et de la

Littérature française

des Origines à 1900

COULOMMIERS
Imprimerie Paul Brodard.

Histoire de la Langue

et de la

Littérature française

des Origines à 1900

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

L. PETIT DE JULLEVILLE

Professeur à la Faculté des lettres de Paris.

TOME I

Moyen Age

(des Origines à 1500)

PREMIÈRE PARTIE



Armand Colin & Cie, Éditeurs
Paris, 5, rue de Mézières
1896

MOYEN AGE

(des Origines à 1500)

PREMIÈRE PARTIE

PRÉFACE

AUX TOMES I ET II

Voici la première fois que dans une histoire générale de la littérature française conçue sur une grande échelle la littérature du moyen âge reçoit la place qui lui appartient. Elle n'est pas ici reléguée dans une sorte d'introduction générale et bornée à quelques indications sommaires données de seconde main et presque à contre-cœur. Elle est étudiée directement, traitée avec ampleur, exposée sous tous ses aspects et suivie dans tout son développement. On a cherché et on a pu trouver, pour atteindre le but qu'on s'était proposé, des savants d'une compétence reconnue et spéciale, dont les noms garantissent pour chacun d'eux la sûreté de l'information et la parfaite intelligence du sujet qui lui a été assigné. C'est là un fait considérable : il témoigne des grands progrès accomplis en ces dernières années dans l'étude de notre passé, et il marquera une date dans l'histoire littéraire du XIXe siècle lui-même. Le temps n'est plus où l'on considérait tous les siècles qui ont précédé la Renaissance comme indignes d'attirer l'attention de la cri-

tique, comme occupés par de vagues et informes productions qui ne méritaient pas d'être classées dans la littérature nationale, et où on les abandonnait à une érudition dont les recherches n'intéressaient que ceux qui s'y livraient. On a compris qu'il n'était pas plus juste d'exclure de notre littérature les sept siècles qui vont des Serments de Strasbourg à la *Défense et illustration de la langue françoise* qu'il ne le serait de les éliminer de nos annales. Ils figurent dans l'histoire des formes qu'a prises notre pensée au même titre que dans celle des faits de notre vie nationale, de nos institutions, de notre droit, de nos croyances, de nos mœurs et de nos arts. Avoir reconnu cette vérité et lui avoir donné, par les deux beaux volumes que j'ai le plaisir de présenter au public, son application pratique, sera l'honneur de la nouvelle *Histoire de la littérature française*.

Est-ce à dire que la littérature des trois derniers siècles ait pour préface nécessaire et pour condition de son existence la littérature du moyen âge, comme l'histoire de ces siècles a pour préface nécessaire et pour condition de son existence l'histoire du moyen âge? Il n'en est pas tout à fait ainsi. On ne saurait dire que la littérature moderne continue la littérature du moyen âge de la même façon que l'histoire moderne continue celle des temps antérieurs. Les institutions, les mœurs, le milieu social ne subissent pas et ne peuvent pas subir de changements brusques : les éléments qui les composent ne se transforment que lentement, et il reste toujours dans le présent beaucoup du passé. La royauté se développe de Charles VII à Louis XV par une suite de transitions insensibles, dont chacune est préparée dans celle qui la précède et prépare celle qui la suit; il en est de même pour la noblesse, pour l'Église, pour la magistrature, pour la législation, pour les coutumes, les mœurs, le langage.

La Révolution elle-même n'a pas amené entre l'ancienne France et la nouvelle la rupture complète que ses partisans ou ses adversaires passionnés veulent qu'elle ait accomplie : après le terrible déchirement produit par l'explosion subite de forces internes longuement couvées, les tissus violemment arrachés se sont rejoints et réparés, les organes qui étaient restés viables se sont reconstitués, les agents biologiques héréditaires ont repris leur œuvre un moment troublée, et l'identité fondamentale de la nation, après comme avant la crise, apparaît maintenant à tous les yeux sincères et clairvoyants. Il n'en est pas de même pour la littérature. La Renaissance, qu'accompagnait dans les âmes le grand mouvement parallèle de la Réforme, a véritablement créé chez nous une littérature nouvelle, qui ne doit guère à l'ancienne que sa forme extérieure, à savoir sa langue et, pour la poésie, les principes et les moules de sa versification. Pour le reste, sujets, idées, sentiments, conception de l'art et du style, il y a un véritable abîme entre la littérature inaugurée au milieu du XVI[e] siècle et celle qui florissait aux siècles antérieurs. Pour comprendre Ronsard et ses successeurs, il est indispensable de connaître les auteurs grecs et latins ; on peut presque se dispenser de connaître les vieux auteurs français.

Il n'y a pas de phénomène plus intéressant dans l'histoire intellectuelle du monde que cette substitution apparente d'une âme à une autre dans la même littérature ; il n'y en a pas qui soit complètement analogue. Quand Rome a créé son éloquence et sa poésie sur le modèle de l'éloquence et de la poésie des Grecs, elle n'en possédait pas à elle : dans les moules qu'elle emprunta elle jeta une pensée qui ne s'était encore exprimée que par des actes et qui, en dépit de toute imitation, manifesta son originalité dès qu'elle fut appelée à se traduire par des mots. Quand la

Russie fut initiée à la culture européenne, elle n'avait pas non plus de passé littéraire : ses vieilles *bylines*, oubliées depuis longtemps dans la région qui leur avait donné naissance, s'étaient réfugiées dans un coin perdu du vaste empire et n'étaient connues du peuple moscovite que sous la forme altérée de contes en prose. En Italie, le mouvement de la Renaissance, qui y est né, n'a pas produit de brusque solution de continuité : les grands hommes qui l'annoncent ou l'inaugurent au XIVe siècle, Dante, Boccace, Pétrarque, sont encore par bien des côtés des hommes du moyen âge, et s'ils créent l'idéal littéraire moderne en retrouvant chez les anciens le goût et le secret de la beauté, ils appliquent la forme nouvelle à des sujets ou à des conceptions que leur fournit la tradition médiévale; plus tard encore c'est sur la matière épique du moyen âge que l'Arioste jette le riche et léger tissu dont il emprunte les couleurs à la poésie gréco-latine. Dans les autres pays de l'Europe l'étude et l'amour de l'antiquité n'amènent pas, comme en France, une rupture complète avec le passé : les deux grandes productions du XVIe siècle, inégales en valeur, mais curieusement parallèles, la *comedia* espagnole et le théâtre anglais, ont leurs profondes racines dans le sol national et ne doivent au soleil renaissant de la Grèce et de Rome que l'éclat de leurs couleurs et la puissance de leur végétation. Quant aux nations germaniques, absorbées par les convulsions de la grande lutte religieuse, elles sont pendant deux siècles sans littérature propre, et si, quand elles arrivent à leur tour à une vie littéraire originale, elles se trouvent complètement éloignées du moyen âge, cela s'explique par cette sorte d'hivernage pendant lequel tous les germes anciens sont morts et dont elles ne sortent que sous la double influence des littératures antiques et surtout des littératures modernes, partout alors richement développées.

D'où vient donc qu'il en a été autrement chez nous, et qu'une littérature à la fois antique et nouvelle y est brusquement apparue, sans liens avec celle qui avait fleuri sur notre sol pendant six siècles? pourquoi la littérature de la Renaissance ne s'est-elle pas, en France comme en Italie, soudée à la littérature du moyen âge, la transformant et non la supprimant? pourquoi, comme en Angleterre et en Espagne, la vieille poésie nationale ne s'est-elle pas épanouie à la chaleur fécondante de l'antique idéal, au lieu de se dessécher et de disparaître devant les rayons de l'astre remonté au ciel? C'est ce que peuvent expliquer diverses causes. La première est que la Renaissance n'a pas été chez nous spontanée. Elle nous est venue d'ailleurs, d'Italie, et elle s'est présentée dès l'abord comme une guerre déclarée à ce qui existait dans le pays : au lieu de sortir de la vieille souche par une propre et lente évolution, la plante nouvelle, importée du dehors, n'a pris possession du sol que par l'extirpation de ce qui y avait poussé avant elle. Une autre raison fut l'aspect sous lequel la beauté antique se révéla aux esprits français. La Renaissance italienne avait, à l'origine, été purement latine : les grands trécentistes ne savaient pas un mot de grec; ils n'entrevoyaient Homère qu'à travers Virgile, Pindare qu'à travers Horace, Platon et Démosthène qu'à travers Cicéron, Athènes qu'à travers Rome. Mais quand la Renaissance pénétra en France, elle était devenue grecque autant que latine, et c'étaient Homère, Pindare, Sophocle, Démosthène et Platon que les créateurs de la nouvelle éloquence et de la nouvelle poésie contemplaient directement, « d'un regard de joie et de respect », comme leurs dieux et leurs modèles. Or l'antiquité latine n'avait jamais cessé d'être connue au moyen âge, et même d'être admirée : l'innovation des maîtres italiens, innovation d'abord insensible et dont ils n'eurent eux-mêmes que vaguement cons-

cience, avait consisté à la comprendre mieux et à saisir plus profondément ce qui en faisait à la fois le trait distinctif et la fécondité : l'observation directe de la nature et de la vie, et la beauté de la forme, le *style* ; il n'y avait entre eux et leurs prédécesseurs qu'une différence de degré dans la pénétration et l'assimilation d'un monde qui n'avait jamais disparu de l'horizon intellectuel. La Grèce, au contraire, apportait une révélation toute nouvelle : le moyen âge n'en avait rien connu, et devant cette splendeur vierge enchantant les yeux éblouis, tout ce qui l'avait ignorée semblait ténébreux, difforme et vulgaire. Il faut tenir compte aussi de cette circonstance que la Réforme, à laquelle beaucoup des humanistes qui coopérèrent à la Renaissance étaient plus ou moins ouvertement attachés, créait une séparation entre le passé catholique de la France et ce qu'on rêvait de son avenir : le moyen âge et même les temps immédiatement précédents apparaissaient comme imbus de superstitions grossières aussi bien que comme ignorants et barbares. Enfin la Renaissance fut en France l'œuvre de purs érudits ; elle sortit des collèges et des imprimeries, tandis qu'en Italie elle avait été l'une des formes de l'action d'hommes profondément mêlés, comme Dante et Pétrarque, à la vie politique de leur temps et cherchant dans la poésie un moyen d'exprimer les idées et les passions qui agitaient les hommes autour d'eux, ce qui les mettait en communication directe et réciproque avec le milieu ambiant. Nos hellénistes français, au contraire, ne cultivaient l'art que pour l'art lui-même et ne s'adressaient qu'à un cercle restreint dont ils composaient à eux seuls la plus grande partie. Il ne pouvait sortir de là qu'une littérature de cénacle, qui de prime abord se mettait à l'écart du peuple et en opposition avec lui, et si elle aboutit, dans son plus beau développement, au XVII[e] siècle, à une littérature vraiment nationale, ce fut parce

que la partie cultivée de la nation s'était peu à peu formée à son école, parce que de son côté elle avait fait, avec Malherbe, de grandes concessions à un public plus large, et enfin parce que l'époque qui lui permit d'atteindre son apogée était une époque de gouvernement absolu, où les grandes questions humaines étaient soustraites à la discussion, et où la littérature avait pris toute la place interdite aux autres activités de l'esprit. Mais à l'origine la littérature, et surtout la poésie nouvelle, s'était fait une loi de ne s'adresser, comme le proclamait Ronsard, qu'à ceux qui étaient « Grecs et Romains », et par conséquent ne se souciait nullement de se rattacher aux traditions et aux habitudes d'un passé qu'elle dédaignait et d'un « vulgaire » qu'elle avait en horreur.

Mais la plus importante de toutes les causes qui expliquent la rupture de la littérature du XVIe siècle avec celle du moyen âge est dans le fait que la première était séparée de la seconde par un intervalle plus grand qu'il ne semble, ou plutôt que la seconde, à vrai dire, depuis longtemps n'existait plus. Ce qui l'avait remplacée était une littérature bâtarde, sorte de Renaissance avortée, mêlant les restes de la puérilité subtile du moyen âge à une gauche imitation de l'antiquité latine, dénuée de sujets et vide de pensées, incertaine de forme, incapable de grandeur et d'énergie, et tout aussi incapable de vraie beauté. Il ne lui manquait pas une certaine grâce, transmise à Marot par les poètes galants du XVe siècle, et affinée par lui en une élégance souvent exquise; mais il lui manquait la puissance de l'idée, la vérité du sentiment ou de l'observation, et le secret de la forme concentrée et pleinement consciente de son rapport avec la matière. L'épopée était morte depuis le XIVe siècle et ne survivait que dans les rédactions en prose, où l'on ne voyait plus que des contes prolixes et

surannés. La poésie allégorique elle-même avait à peu près cessé le fastidieux radotage dont, pendant deux siècles, à la suite du *Roman de la Rose*, elle avait enveloppé la pauvreté de sa psychologie, de sa morale et de ses satires. L'éloquence, en prose ou en vers, se guindait, pour grandir sa chétive stature, sur des échasses naïvement apparentes, et s'enflait la bouche, pour se donner un air solennel, avec des périodes ronflantes et de longs mots « despumés à la verbocination latiale ». L'histoire, il est vrai, avec Froissart, Chastellain et Commines, avait produit des œuvres vivantes et souvent puissantes, qui étaient imprimées en partie et qu'on lisait toujours, et le roman moderne était apparu au xve siècle, ainsi que le conte en prose, sous la plume d'Antoine de la Sale; mais ces écrits en prose semblaient étrangers à l'art proprement dit, et ne pouvaient fournir de base à une tradition vraiment littéraire. La poésie lyrique était réduite aux monotones ballades, aux rondeaux étriqués, aux lourds chants royaux; elle était toute de facture et, ne sortant pas du cœur, ne parlait pas au cœur. Le germe du drame religieux, capable d'une telle fécondité, et qui avait produit aux xiie et xiiie siècles des jets si originaux, avait été noyé dans la prolixité, la vulgarité et la platitude des interminables mystères. Le théâtre comique avait seul de la vitalité et devait en fait prolonger jusqu'à Molière et plus loin encore quelque chose de son inspiration et de ses procédés : il avait produit un chef-d'œuvre, *Patelin*, que la nouvelle école fut longtemps bien loin d'égaler avec ses faibles imitations de la comédie antique, italienne ou espagnole; mais, abandonné en général à la verve éphémère des improvisateurs et des sociétés joyeuses, il ne comptait pas dans la littérature. Tout le reste se présentait sous l'aspect lamentable d'oripeaux à la fois fastueux et pauvres, de fanfreluches prétentieuses, de vieux

galons dédorés et « gothiques » : la jeune poésie qui s'avançait, fière de sa science et de son art, les yeux fixés sur l'idéal hellénique, le cœur rempli de hautes aspirations et la tête garnie de réminiscences qu'elle prenait pour des idées, n'eut qu'à pousser du pied cette défroque pour qu'elle disparût de la scène, où elle n'avait jamais habillé que les acteurs d'un long intermède. Par derrière, loin par derrière, le vrai moyen âge, enfoui dans des manuscrits qu'on avait cessé de lire et dans une langue qu'on ne comprenait plus, était aussi profondément inconnu que s'il n'avait jamais existé, et les érudits qui commencèrent alors à l'explorer ne virent dans leurs trouvailles qu'un objet de curiosité archéologique.

Ainsi s'explique le divorce complet opéré entre le passé et l'avenir littéraire de la France au milieu du XVI[e] siècle, et c'est pour cela que la connaissance de la littérature du moyen âge ne semble guère importer à celle de la littérature moderne. Mais il n'en va pas de même si au-dessous de la littérature on cherche le génie qui l'a inspirée et qu'elle exprime. Si ce génie a sommeillé en France, — grâce surtout à l'atroce guerre de Cent ans, — pendant deux siècles et demi, s'il s'est donné, en se réveillant, une forme tout autre que celle qu'il avait eue jadis, il n'en est pas moins resté essentiellement le même dans ses traits fondamentaux, et l'intelligence de notre littérature moderne gagne beaucoup à ce qu'on la rapproche de notre ancienne littérature, — avec laquelle elle a si peu de rapports, — parce qu'il est intéressant de saisir, dans cette différence même, des ressemblances qui surprennent et qui charment, comme ces constatations qu'on fait parfois, sur sa propre personne, d'un atavisme dont on n'avait pas conscience et qui semble ouvrir un jour soudain sur les sources les plus profondes et les plus mystérieuses de la vie.

On pourrait signaler et on a signalé plus d'une ressemblance entre les manifestations de l'esprit français, — de l'esprit gaulois, comme on dit pour marquer l'antiquité d'une de ses tendances les plus enracinées, — d'autrefois et d'aujourd'hui : n'est-ce pas de la même inspiration que sont sortis Faux-Semblant et Tartuffe, Patelin et Figaro, les *Quinze joies de mariage* et la *Physiologie du mariage*? et plus d'un de nos vieux contes, en vers ou en prose, ne fait-il pas penser à La Fontaine et à Maupassant?..... Je ne veux m'attacher ici qu'à un trait beaucoup plus général, que M. Brunetière a déjà indiqué avec une remarquable pénétration dans sa belle étude sur *le Caractère essentiel de la littérature française*, mais qui mérite d'être suivi de plus près et marqué plus profondément qu'il ne pouvait l'être dans un tableau d'ensemble où il n'est qu'accessoire.

Notre littérature, — la critique étrangère et la critique française se sont accordées à le proclamer, — est avant tout une littérature sociale et même une littérature de société. Elle compte peu d'œuvres dans lesquelles l'auteur ait exprimé son âme, son rêve de la vie, sa conception du monde, pour le plaisir ou le besoin intime de se les représenter à lui-même sous une forme qui réponde à son idéal inné de beauté. Nos écrivains s'adressent toujours à un public, l'ont constamment devant les yeux, cherchent à deviner ses goûts, à conquérir son assentiment, et s'efforcent de lui rendre aussi facile que possible l'intelligence de l'œuvre destinée à lui plaire. Ils expriment donc surtout des idées accessibles à tous, soit qu'ils adoptent et démontrent celles qui sont couramment reçues, soit qu'ils les heurtent exprès pour faire impression sur les lecteurs et accréditer celles qu'ils veulent y substituer. Or ce caractère éclate dès les plus anciens temps de notre littérature. Nos chansons de geste sont composées pour la classe aristocratique et

guerrière, en expriment les sentiments, en flattent les passions, en personnifient l'idéal. On chercherait en vain dans toute l'Europe médiévale une œuvre qui incarne comme la *Chanson de Roland* les façons de sentir, sinon de la nation tout entière, au moins de la partie active et dominante de la nation dans ce qu'elles eurent de plus impersonnel et de plus élevé. De là cette faiblesse de la caractéristique qu'on a relevée dans notre vieille épopée : les individus l'intéressent moins que les idées et les sentiments dont ils sont les porteurs. Ce n'est pas ici, comme dans l'épopée allemande, la destinée personnelle des héros qui fait le sujet principal et presque unique du poème : si l'héroïsme et la mort de Roland sont si émouvants, c'est qu'ils sont mis au service de causes supérieures au guerrier lui-même : l'honneur, la foi chrétienne, la fidélité au seigneur, le dévouement à « douce France ». Nous avons, il est vrai, des poèmes beaucoup plus individualistes, comme *Renaud de Montauban* ou *les Lorrains*; mais d'une part ils ont eux-mêmes quelque chose de général en ce qu'ils sont profondément imbus des sentiments « féodaux », et d'autre part ils sont encore tout pénétrés de l'esprit germanique; ils sont comme des dépôts, sur le sol français, de cette grande alluvion des temps mérovingiens dont le flot n'a fait depuis mille ans que reculer et décroître. Prise dans son ensemble, notre épopée est une épopée sociale, par opposition à l'épopée individualiste des Allemands. La pénétration et l'adaptation d'une matière étrangère par l'esprit français se montrent à merveille dans la lente transformation des récits d'origine celtique. L'épopée de Tristan, où la souveraineté égoïste de l'amour éclate avec une si sauvage beauté, est isolée au milieu de nos romans de la Table Ronde et présente déjà, dans ses versions françaises, bien des traces d'accommodation au milieu dans lequel elle

a été introduite. Quant aux autres, bien qu'ils eussent été originairement conçus dans un esprit bien différent, ils nous offrent un idéal tout social, et même tout conventionnel, de courtoisie et d'honneur : ils présentent à la société chevaleresque du XIIe siècle un miroir où elle aime à se contempler telle qu'elle croit être ou voudrait être. Les romans d'aventure, empruntés de toutes parts, et qui répondent au besoin universellement humain d'entendre et de raconter des histoires merveilleuses, ont subi insensiblement une réfraction analogue : nos poètes aiment à en tirer une leçon, à y introduire les règles de la vie élégante de leur temps, à changer ces vieux récits, qu'avait formés la seule imagination en vue de plaire à elle-même, en exemples et en moralités. Le même souci se retrouve jusque dans les fableaux : beaucoup des rimeurs de ces contes souvent plus que gais se préoccupent de donner à leurs récits quelque portée morale ou au moins satirique, ne voulant pas avoir l'air de se contenter du plaisir de rire sans arrière-pensée. Dans ces romans et dans ces fableaux on reconnaît d'avance l'esprit qui a inspiré *Télémaque* ou les « contes moraux » du XVIIIe siècle. L'histoire partage la tendance générale. Le livre de Villehardouin est un écrit apologétique; celui de Froissart est un tableau de la société du XIVe siècle destiné à servir de « leçon de choses » aux nobles pour qui il est écrit; celui de Commines est un traité de politique illustré par des exemples. Seul, le bon Joinville a écrit ses Mémoires pour le plaisir de raconter ses aventures en Orient; encore était-ce moins pour se les rappeler à lui-même que pour les faire connaître à plus de monde qu'il ne pouvait le faire en les redisant « es chambres des dames ». La religion elle-même, qui, jadis comme aujourd'hui, a occupé tant d'intelligences et rempli tant de cœurs, a produit chez nous peu de ces ouvrages mystiques où l'âme exhale en

effusions passionnées son amour de Dieu et son aspiration vers lui : on n'en trouve pas plus au moyen âge qu'aux temps modernes (car l'*Imitation de Jésus-Christ* n'est pas une œuvre française) ; mais on y trouve d'excellents traités de morale chrétienne et d'ardents plaidoyers pour ou même contre l'Église ; nos écrivains religieux de tous les temps prêchent ou discutent bien plus qu'ils ne se recueillent en eux-mêmes ou ne s'absorbent en Dieu.

Au reste, cette littérature, toujours préoccupée d'agir sur les hommes, a pleinement atteint son but. Les chansons de geste étaient, au moment de la prodigieuse fermentation d'où elles sont sorties, comme les bulletins, rapidement colportés au loin, des actions héroïques ou blâmables, et on ne désirait rien tant que d'y figurer honorablement, comme on ne craignait rien tant que de fournir le sujet d'une « mauvaise chanson ». Les romans de la Table Ronde ont agi sur les mœurs de la société à laquelle ils s'adressaient et servi longtemps de modèles à tout ce qui prétendait être « courtois ». Les chansons de croisade ont poussé plus d'un chevalier vers la Syrie ; les chansons politiques, les *dits* satiriques ont joué un rôle important dans les luttes publiques et privées. Mais rien ne se compare à l'influence exercée par l'œuvre de Jean de Meun, de celui qu'on a pu appeler le Voltaire du XIIIe siècle : elle a passionné les uns, elle a scandalisé les autres, et en somme elle a formé en grande partie les idées et les manières de voir que la bourgeoisie du moyen âge a transmises à la bourgeoisie moderne. Garnier de Pont-Sainte-Maxence, Rustebeuf, Alain Chartier, bien d'autres encore, ont prétendu guider ou contredire l'opinion de leurs contemporains sur tous les sujets en discussion, et on ne peut nier qu'ils n'aient eu sur elle une influence souvent considérable. Telle a été aussi la prétention et telle a été l'action de beaucoup de nos écri-

vains modernes, prétention et action encore peu apparentes au xvie siècle, plus marquées au xviie, éclatantes au xviiie et au xixe. Le principal objet d'une littérature sociale, c'est d'agir sur la société dans laquelle elle se produit.

Son autre objet est la peinture de cette société à laquelle elle est destinée, et c'est en effet cette peinture qui remplit la plus grande partie de notre vieille littérature, comme de notre littérature moderne. Aussi est-elle une mine inépuisable de renseignements sur les mœurs, les usages, les costumes, toute la vie privée de l'ancienne France. Les plus descriptifs de nos romans mondains ne donnent pas plus de détails sur les toilettes ou l'ameublement de leurs héroïnes que n'en fournissent les romans des xiie et xiiie siècles. Les écrits moraux ou facétieux en prose ou en vers, les contes, le théâtre, n'abondent pas moins en descriptions de ce genre : le public les accueillait toujours avec complaisance, amusé de retrouver le cadre de sa vie habituelle, ou charmé de se figurer les splendeurs d'un monde qui lui était fermé ; l'archéologie les recueille actuellement avec curiosité et avec reconnaissance.

Un autre trait distinctif de la littérature sociale, c'est de créer des types généraux plutôt que des caractères individuels. On a déjà vu que la peinture des caractères était faible dans l'épopée et pourquoi elle devait l'être, subordonnée comme elle l'était à une tendance générale. Elle n'est pas plus forte dans les romans d'aventure ou les contes. Les personnages s'y ressemblent presque tous : hommes et femmes, vieux et jeunes, sont taillés sur quelques patrons qui ne varient guère, parce qu'ils sont déterminés par des idées préconçues. En revanche Roland, Huon de Bordeaux, Arthur, Lancelot, Renard, Guenièvre, Nicolette, Richeut sont des types accomplis de l'héroïsme, de la jeunesse aventureuse, de la dignité royale, de la cour-

toisie chevaleresque, de l'astuce narquoise, de la mondanité immorale mais aristocratique, de l'amour naïf et passionné, de la corruption éhontée. Leurs traits sont d'autant plus significatifs qu'ils sont moins personnels, et se gravent d'autant mieux dans le souvenir qu'ils sont coordonnés par une logique parfaite. Ils gagnent en relief et en clarté tout ce qu'ils perdent en profondeur et en complication. N'est-ce pas aussi ce qu'on peut dire des créations les plus parfaites de notre littérature classique?

La tendance à créer des types plutôt qu'à essayer de faire vivre des individus dans toute leur complexité changeante n'exclut pas l'analyse psychologique; au contraire. Les sentiments humains sont étudiés en eux-mêmes, dans leur évolution logique et leurs conflits, tels que, dans des conditions données, ils doivent se produire, chez tout homme défini d'une certaine façon, et ceux qui les éprouvent aiment à se les expliquer à eux-mêmes..... pour l'instruction des autres. Cette analyse psychologique, la littérature française y a excellé dans tous les temps. On pourrait citer tel morceau de Chrétien de Troyes qui ne le cède pas en vérité, en ingéniosité, parfois en subtilité, aux plus célèbres monologues de nos tragédies, aux pages les plus fouillées de nos romans contemporains. Le moyen âge a même poussé si loin son amour de l'analyse des « états d'âme » qu'il a fini par la dégager de tout support individuel, et qu'il a créé, dans le *Roman de la Rose*, ce qu'on a pu appeler l'épopée psychologique. Là encore on ne peut méconnaître l'affinité profonde qui relie, à travers les âges, toutes les manifestations de notre génie littéraire. On reconnaît d'ailleurs, dans ce goût pour la psychologie abstraite, l'influence que la scolastique, création proprement française, a exercée pendant des siècles sur notre esprit comme sur notre langue, et qu'elle n'a peut-être pas encore cessé d'exercer.

L'une des qualités qui distinguent la littérature française moderne, c'est l'art de la composition. Depuis une pièce de théâtre ou un roman jusqu'à un sonnet, nous voulons que toute œuvre d'art soit bien construite et bien proportionnée, que l'auteur l'ait embrassée dans son ensemble avant de la commencer, et que toutes les parties en soient unies par un lien toujours présent à son esprit et qui apparaisse sans effort à celui du lecteur. Les œuvres étrangères où ces conditions manquent nous déroutent, et la majorité de notre public ne les goûte jamais qu'à demi. Il semble que sous ce rapport notre ancienne littérature diffère profondément de la moderne. Des poèmes qui n'en finissent pas, des « branches » qui se multiplient et s'enchevêtrent à l'aventure, des romans en prose qui recommencent sans cesse de nouveaux épisodes sans lien avec l'histoire principale, des compositions didactiques où l'auteur introduit au hasard tout ce qui lui passe par la tête ou lui tombe sous les yeux, des chansons même où les strophes paraissent n'avoir ni lien entre elles ni raison d'être plus ou moins nombreuses, voilà ce qui frappe tout de suite l'explorateur qui se hasarde dans ce pays encore si peu parcouru. Le reproche est mérité en grande partie : c'est à l'école de l'antiquité que nous avons appris l'art de composer, et les excellents modèles que nous en ont donnés nos classiques, joints à la part de plus en plus grande que les sciences de raisonnement ont prise dans la formation de notre esprit, nous y ont fait faire des progrès qui peut-être même ont rendu sur ce point nos exigences excessives et nos scrupules exagérés. Aussi est-ce l'absence de cet art qui nous choque le plus dans la littérature du moyen âge. Toutefois l'aspect incohérent qu'elle offre au premier abord n'est pas entièrement imputable aux auteurs des œuvres qui nous la présentent. Beaucoup de ces œuvres ont été remaniées, interpolées, allon-

gées en tête et en queue pour les besoins de ceux qui en exploitaient le débit comme gagne-pain. Quelquefois nous pouvons éliminer ces appendices au moins en partie, comme dans la *Chanson de Roland*, où tout un poème postérieur, *Baligant*, a été inséré avant la rédaction de nos plus anciens manuscrits, mais où d'autres additions se laissent soupçonner sans qu'on puisse les séparer nettement. En tenant compte de ce fâcheux état de choses, nous constatons que les plus belles des œuvres de notre ancienne poésie, si elles n'ont pas été composées avec la réflexion et l'art sévère qui président à la construction des tragédies de Racine, n'en ont pas moins en commun avec elles la profonde unité d'inspiration, la subordination du détail particulier à l'idée générale, la présence constante de cette idée à travers toutes les péripéties de l'action. Cette action, dans la *Chanson de Roland*, est d'ailleurs, une simple, logique, du commencement à la fin (sauf les retouches), et les épisodes eux-mêmes ont dû pécher plutôt, dans l'œuvre telle qu'elle était primitivement, par excès de symétrie que par manque de cohésion. On pourrait en dire autant de plus d'un autre poème, si on s'attachait à l'idée plus qu'à l'exécution et surtout qu'à la forme qui nous est seule parvenue, dernier aboutissement, parfois, de bien des remaniements successifs. Mais, malgré ces réserves, le fait général n'est pas niable. Il tient en grande partie à ce que nos anciens poètes étaient esclaves de la « matière » qu'ils suivaient et qui souvent ne leur parvenait qu'altérée et déjà incohérente. Il tient surtout au peu de méditation qu'ils apportaient à leurs ouvrages, et à l'ignorance où ils étaient, ainsi que le public auquel ils s'adressaient, des conditions de leur art. Le défaut que l'on constate ici chez eux s'explique comme le reproche qu'on a toujours, et non sans raison, adressé à leur style.

On l'accuse de manquer de beauté, ou plutôt on l'accuse de ne pas exister au sens où nous l'entendons aujourd'hui, et l'accusation est en grande partie méritée. Ce style, ou si l'on veut cette absence de style, rebute dans la prose et encore plus dans les vers de beaucoup de nos vieux écrivains : ils n'ont pas étudié les secrets rapports des mots et des images qu'ils évoquent; ils emploient au hasard ceux qui se présentent, ou s'ils recherchent tels termes ou telles alliances de termes, c'est pour des motifs enfantins de consonance ou de jeu de mots. Les disparates de tons ne les choquent pas, la platitude et la trivialité ne les offusquent pas, la banalité leur est familière, et surtout ils se complaisent presque tous dans une prolixité qui ne révèle que trop la facilité irréfléchie avec laquelle ils produisent. Le choix et la propriété de l'expression, l'art de renouveler l'énergie ou le charme d'un mot par l'emploi qu'on en fait ou la façon dont on l'encadre, la recherche des nuances, le souci de mettre dans la parole toute la pensée et de n'y rien mettre de plus, la littérature française les apprit, comme la composition, non du premier coup ni sans peine, en étudiant l'art antique et aussi l'art italien, et c'est l'absence presque complète de ces qualités chez la plupart de nos vieux auteurs qui aurait empêché notre époque classique, si elle les avait connus, de leur rendre justice, comme elle empêche encore de le faire beaucoup de critiques contemporains, et, naturellement, de ceux qui sont le plus fidèles à la tradition classique.

Mais si le sentiment réfléchi de la beauté du style manque presque toujours à nos pères, on retrouve jusque dans la forme de leurs écrits plus d'un des traits qui caractérisent encore notre littérature en face de celle des autres peuples. Et d'abord ils sont clairs, ou du moins ils ont toujours l'intention de l'être : si leur syntaxe, développée en liberté et

soumise à toutes les incertitudes du langage parlé, ne connaît pas les règles sévères que les grammairiens ont imposées à la nôtre et qui ont fait peu à peu du français littéraire une langue transparente et lucide entre toutes, ils arrivent cependant d'ordinaire à construire des phrases qui sont intelligibles sans effort, et ils ne recherchent pas l'obscurité, comme on le faisait au moyen âge dans plus d'une littérature voisine. Il en devait être ainsi : une littérature sociale doit avant tout être facile à comprendre. Mais leur langue n'est pas seulement claire : elle a souvent une justesse, une légèreté, une aisance naturelle qui font penser aux meilleurs morceaux de notre littérature des deux derniers siècles. Ils voient bien et savent dire avec netteté ce qu'ils ont vu ; leur parole les amuse et nous amuse avec eux. Beaucoup d'entre eux sont d'aimables causeurs, un peu babillards, qui se laissent d'autant plus volontiers aller à leur verve qu'ils voient que leurs auditeurs y prennent plaisir ; d'autres sont d'excellents raisonneurs, qui cherchent sérieusement à convaincre ou à intéresser leur public, et qui y réussissent par la simplicité et la précision de leur exposition ; d'autres encore ont su imprimer à leurs discours de la grandeur, de la sensibilité ou de la finesse. Parmi leurs productions, il en est qui, indépendamment de leur intérêt historique, peuvent encore charmer le lecteur qui n'y cherche qu'une jouissance esthétique : tels le *Roland* avec sa sévérité passionnée, *Aucassin* avec sa fraîcheur et sa sveltesse juvéniles, quelques passages de Chrétien de Troyes avec leur délicatesse spirituelle, quelques morceaux des grands romans en prose avec leur élégance étudiée, la *Vie de saint Thomas* avec sa fermeté parfois éclatante, le *Jeu de la Feuillée* avec sa verve écolière, *Robin* avec sa gentillesse rustique, *Renard* et quelques fableaux avec leur gaieté inoffensive,

le livre de Villehardouin avec sa haute allure, les mémoires de Joinville avec leur bonhomie, ceux de Philippe de Novare avec leur vivacité malicieuse, l'immense tapisserie bariolée de Froissart, le *Quadriloge invectif* avec son émotion dramatique, Charles d'Orléans avec sa mélancolie souriante, *Patelin* et les *Quinze joies de mariage* avec leur humour sarcastique, la chronique de Chastellain avec son éloquence parfois digne de ses modèles latins, celle de Commines avec sa gravité finaude (je mets à part Villon, qui est de toutes façons un isolé). On ne peut méconnaître, en lisant ces œuvres si diverses qui s'échelonnent sur cinq siècles, qu'il n'y ait dans toutes un heureux rapport entre la forme et le fond, entre la parole et la pensée, et qu'on n'y rencontre souvent la beauté de l'expression, soit trouvée par hasard, soit même (comme chez Garnier de Pont-Sainte-Maxence, Alain Chartier, Chastellain, clercs formés par l'étude du latin) recherchée avec intention. Pour apprécier le mérite de ces premiers efforts vers le style, il faut s'en représenter la nouveauté et la difficulté. Ces poètes, ces prosateurs, n'avaient ni règles ni modèles; ils étaient placés directement en face de la matière flottante d'une langue incertaine, variable suivant les temps et les lieux, et s'ils ont su la façonner, la plier à rendre leur pensée presque toujours avec clarté, parfois avec force ou avec grâce, ils ont droit à notre estime et même, en certains cas, à notre admiration. La création de la prose littéraire, notamment, est une œuvre étonnante, dont l'enfantement a été long et pénible, et dont les résultats ont été incalculables; car ici, par exception, le travail du moyen âge n'a pas été perdu pour l'avenir, et l'art d'écrire une prose simple, animée, légère ou éloquente s'est en somme transmis, sans trop d'interruption, du XIIIe siècle, à travers les suivants, jusqu'à Rabelais, à Amyot, à Pascal et à Voltaire.

Ce que j'ai dit du mérite qu'ont eu nos vieux auteurs à créer de toutes pièces une forme qui n'est que rarement belle, mais qui n'en est pas moins très méritoire si on songe aux conditions où ils l'ont créée, il faut le dire de l'ensemble de la littérature française du moyen âge, surtout à ses débuts. C'est un titre d'honneur impérissable pour la nation française, — et il faut associer dans cet honneur la France méridionale à la France du nord, — que d'avoir fondé la littérature moderne, en osant employer la langue vulgaire d'abord pour des poèmes épiques ou simplement narratifs, puis pour une poésie lyrique populaire et « courtoise », pour des œuvres satiriques, morales, philosophiques, pour des compositions théâtrales, enfin pour des récits historiques ou des fictions en prose. Il faudrait un espace que je n'ai plus ici pour faire comprendre tout ce qu'une pareille création a eu de hardi et presque d'héroïque. Elle est dans un rapport étroit avec la constitution même de la société où elle s'est produite, et elle a eu pour résultat de rendre pendant des siècles toute l'Europe civilisée tributaire de la France. Par là encore la littérature française du moyen âge ressemble à la littérature française moderne, issue, elle aussi, d'un effort courageux et difficile pour accommoder une matière presque intacte à une forme nouvelle, intimement dépendante, elle aussi, des conditions sociales où elle se produit, et exerçant, elle aussi, une influence souveraine sur les littératures voisines.

C'est ainsi que nos deux grandes périodes littéraires, celle du moyen âge et celle des temps modernes, se ressemblent par leur histoire extérieure autant que par beaucoup de leurs caractères intimes, et, quelque séparation qu'ait mise entre elles la rupture de la tradition immédiate, ne doivent pas être séparées par ceux qui veulent surtout

étudier dans une littérature la manifestation d'un génie national. Et c'est pour cela que le directeur et les collaborateurs de l'œuvre à laquelle ces pages servent de préface ont eu en l'entreprenant une conception digne de tout éloge et auront bien mérité non seulement de la science, mais de la patrie. Car le sentiment national a besoin aujourd'hui, comme tous les autres, de se renouveler et de s'élargir en s'appuyant sur la recherche scientifique, et la meilleure manière qu'il y ait de lui donner une conscience de lui-même de plus en plus pleine et féconde, c'est de lui montrer sa pérennité à travers les âges et sa persistance essentielle dans toutes les phases de son développement.

Gaston Paris.

INTRODUCTION

ORIGINES DE LA LANGUE FRANÇAISE [1]

I. — Origine latine du français.

Les premières hypothèses. — C'est au commencement du XVIe siècle que le problème de l'origine de notre langue fut pour la première fois posé et sérieusement débattu. A cette époque, plus heureuse pour son avenir qu'aucune de celles qui avaient précédé, notre « vulgaire » sortait avec éclat de la condition inférieure où il avait été laissé : les rois l'imposaient à leurs cours et tribunaux comme langue officielle, à l'exclusion de toute autre; des poètes, les plus grands qui eussent encore paru, rêvaient de l'illustrer à l'égal des langues classiques, et de ressusciter en lui et par lui les grands genres littéraires; des savants, des théologiens même, lui ouvraient des matières nouvelles, des discussions si hautes, que seul le latin avait semblé jusque-là pouvoir en exprimer la finesse et en porter la gravité, un professeur royal donnait l'exemple de le « mettre par règles », il devenait inévitable qu'on voulût savoir quelque chose du passé de ce nouveau parvenu.

Malheureusement, pendant que la curiosité, alors si générale et si sincère, poussait à chercher l'histoire véritable de notre idiome, les préjugés du temps, beaucoup plus puissants encore,

1. Par M. Ferdinand Brunot, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris.

obligeaient presque à lui trouver de la naissance, coûte que coûte. C'était le temps où Jean Lemaire et son école contaient sérieusement l'origine troyenne des Français, où un faux patriotisme, qui se traduisait en un orgueil enfantin et pédantesque, remplaçait trop souvent l'esprit critique. Et ce vice, qui a gâté les travaux historiques de l'époque, faussa aussi l'esprit des philologues.

En outre, bien que plusieurs ne manquassent pas d'une très réelle valeur et d'une érudition parfois surprenante, ils ont ignoré la méthode véritable. Frappés de l'analogie extérieure et apparente de deux mots, l'un grec et l'autre français, ainsi δειπνεῖν et *dîner*, sans se demander si les rapports de formes et de sens entre les deux vocables n'étaient pas fortuits, s'ils n'allaient pas diminuant alors qu'on remontait vers les époques où ils auraient dû être plus étroits, sans s'inquiéter non plus si des rapprochements analogues pouvaient s'établir ou non entre la forme primitive et ses représentants dans les langues voisines et parentes du français, ils dérivaient sans hésiter un des termes de l'autre, et c'est d'une série de comparaisons aussi superficielles et fautives qu'ils tiraient une doctrine générale sur les origines mêmes de notre langue.

On pense bien qu'avec de pareils procédés, et si on admet, comme le disait ironiquement dès 1557 un contemporain, que *parisien* vient de παῤῥησία (bavardage) « à cause qu'aux femmes de Paris ne gela jamais le bec », toutes les hypothèses deviennent possibles [1]. Puisqu'on s'est mis une fois en train, ajoutait ce pyrrhonien, je vous promets que vous en aurez prou. Et en effet, en un siècle on eut identifié notre idiome avec ceux de tous les peuples de l'antiquité, classique ou barbare, dont l'histoire se trouvait mêlée d'une façon quelconque à la nôtre : Grecs, Latins, Hébreux, Celtes et Germains même.

Il est inutile de faire ici l'histoire de ces hypothèses. Disons

1. Je fais allusion à un livre étrange, mêlé d'études sérieuses et de facéties, qui est intitulé : *Discours non plus mélancoliques que divers de choses mesmement qui appartiennent à notre France et à la fin la maniere de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*. Poitiers, chez Enguilbert de Marnef, 1557, in-4°, 112 p. Il y est question tour à tour des antiquités des Gaulois, de Ronsard, et de la fabrication du sucre en pains. Le chapitre XVII, sur les étymologies, qui est peut-être de Peletier du Mans, dénote un rare esprit critique, sous une forme plaisante.

seulement qu'au début celle qui obtint les préférences, ce fut celle qui rattachait notre langue à la grecque, dont tous étaient alors énamourés. Elle eut pour défenseurs non seulement des étymologistes obscurs et « âniers », suivant le mot sévère d'Henri Estienne, tels que Périon et Trippault [1], mais deux hommes illustres, Budé et Estienne lui-même. Quelques-uns pourtant, comme Pasquier [2] et Fauchet, ont vu très nettement le rôle du latin dans la formation de notre langue, et ils eussent été tout près de la vérité si, à l'exemple de Silvius [3], ils n'avaient plus ou moins admis qu'il s'était fait un mélange, ou, pour me servir de leur expression même, que le latin avait été greffé sur le gaulois, et que le français était sorti de cette « corruption ». Cette doctrine, beaucoup plus proche somme toute, quoique erronée, de la réalité que celle des hellénistes, rallia au XVIIe siècle la plupart de ceux qui étudièrent ce problème ou y touchèrent en passant, depuis Ménage et Bouhours jusqu'à Fénelon, malgré la tentative faite par Guichard dans son *Harmonie étymologique des langues* (1610) « pour démontrer par plusieurs antiquités et étymologies de toute sorte que toutes les langues sont descendues de l'hébraïque, et que la nôtre aussi en descend, quoique indirectement. »

Toutefois l'année même où paraissait ce paradoxe naissait un homme qu'un travail assidu de soixante ans, et des dispositions merveilleuses, devaient conduire à une prodigieuse érudition, et en particulier à une connaissance que personne peut-être depuis n'a possédée à ce degré, des formes que le latin a prises dans les documents et les écrits de toute sorte laissés par le moyen âge. Cet homme, dont le nom mérite d'être cité parmi les

1. Voir Joachimi Perionii Benedictini Cormœriacensi *dialogorum de linguæ Gallicæ origine, ejusque cum Græca cognatione libri IV*..... Parisiis, apud Sebast. Nivellium, sub Ciconiis... 1555. *Celt-Hellénisme ou Etymologie des mots françois tirez du grec, plus Preuves en general de la descente de nostre langue*, par L. Trippault, sieur de Bardis, conseiller du Roy au siege présidial d'Orléans. Orléans, Eloy Gibier, 1581. La même doctrine fut soutenue plus tard par Dacier, Bonamy, de Maistre, et de nos jours par M. l'abbé Espagnolle.

2. *Recherches*, VIII, 1. Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans*... Paris, Mamert Patisson, 1581, I, 13.

3. Jacobi Sylvii Ambiani, *In linguam gallicam Isagωge*, Parisiis ex offic. R. Stephani, 1531, in-4° : Gallia Græcas dictiones pariter et Latinas in suum idioma fœlicitate ea transcripsit, ut nullum propè verbum sit, quod Græcis et Latinis non debeamus. Nec desunt tamen quæ Hebræis accepta referimus : sed non admodum multa (p. 10. Cf. Pref. et p. 119).

plus grands du XVIIe siècle, c'est Charles du Fresne, sieur du Cange. Son *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* est un monument gigantesque, qui figure dans l'histoire de la science à côté du *Thesaurus græcus* d'Henri Estienne. Non seulement les matériaux qu'il contient devaient aider puissamment à la découverte de la vérité, mais la préface même dont l'auteur l'a fait précéder indiquait déjà avec la plus grande netteté, presque avec une parfaite justesse, où était cette vérité, comment et pourquoi le latin devint le roman et prit ce nom nouveau. De ce jour la vraie solution du problème était donnée, et appuyée de sérieuses raisons et de faits solides.

Néanmoins au XVIIIe siècle un courant bien différent emporta les imaginations. Le cistercien Pezron, reprenant une théorie déjà hasardée au XVIe par Jean le Fevre, Picard, et d'autres [1], fonda l'école du bas-breton universel. Soutenue par Bullet, malgré les dissertations de dom Rivet et les moqueries de Voltaire, elle rallia une foule de partisans [2]; et presque au seuil de ce siècle la « celtomanie » trouvait encore un glorieux défenseur dans Latour d'Auvergne, qui, quelques années seulement avant de prendre le commandement de la colonne infernale et de devenir le « premier grenadier de la République », employait à soutenir l'hypothèse celtique son talent original et ses vastes connaissances linguistiques [3].

Identité du français et du latin. — Aujourd'hui justice est faite de ces erreurs, quoique quelques obstinés tiennent encore pour elles. La linguistique moderne, fondée sur la méthode comparative et historique, que Lacurne de Sainte-Palaye préconisait déjà au XVIIIe siècle, et devenue enfin, sur-

1. *De Prisca Celtopædia*, libri V. 1557. La doctrine de Picard est que les Grecs doivent leur civilisation aux Gaulois!

2. Voir Pezron, *Antiquité de la nation et de la langue des Celtes*, Paris, 1703. Bullet, *Mémoires sur la langue celtique*, Paris, 1754-1770, 3 vol. in-f°. On a réimprimé les dissertations les plus importantes publiées au XVIIIe siècle sur ces matières dans la Collection des meilleures notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France, Paris, 1826, t. XIV. Ces dissertations contiennent et discutent déjà tous ou à peu près tous les textes qu'on a recueillis dans les auteurs de l'antiquité, et qu'on cite aujourd'hui. Avouons du reste qu'on les trouve déjà chez Brerewood (*Recherches curieuses sur la diversité des langues et des religions*, trad. par T. de la Montagne, Saumur, 1662), chez Fauchet, en un mot, que depuis l'origine des recherches, on a fort peu ajouté aux premières découverte, sous ce rapport.

3. *Nouvelles recherches sur la langue, l'origine et les antiquités des Bretons*. Bayonne, 1792.

tout depuis la publication de la *Grammaire des langues romanes* de Diez (1836-1843), une science positive, l'a démontré d'une façon indéniable. Le français n'est autre chose que le latin parlé dans Paris et la contrée qui l'avoisine, dont les générations qui se sont succédé depuis tant de siècles ont transformé peu à peu la prononciation, le vocabulaire, la grammaire, quelquefois profondément et même totalement, mais toujours par une progression graduelle et régulière, suivant des instincts propres, ou sous des influences extérieures, dont la science étudie l'effet et détermine les lois.

La suite de cette histoire montrera comment, pour devenir la langue que nous écrivons, le français eut ensuite à subir les diverses actions et réactions que toute langue éprouve lorsque son domaine grandit et englobe des territoires où un autre idiome était primitivement parlé, qu'elle rencontre des langues étrangères, enfin qu'elle devient l'instrument d'une haute culture littéraire. Nous ne voulons retenir ici pour le moment que ce seul fait primordial : le français est du latin parlé.

Il reste de cette origine comme un témoignagne dans le nom même que portent aujourd'hui les langues dites *romanes*, c'est-à-dire les parlers italiens, espagnols, portugais, provençaux, catalans, rhéto-romans, français et roumains. Bien entendu le témoignage serait de nulle valeur si ce nom leur avait été attribué par la science moderne pour résumer une hypothèse. Mais en réalité elle n'a fait que le prendre dans la mémoire des peuples, dont plusieurs aujourd'hui encore conservent à leur langue ce nom de *roman* ou *romain*, *lingua romana*, témoin le *roumanche* de Suisse, le *roumain* des provinces danubiennes, le provençal de France, que ses fidèles appellent communément *langue romane* et qu'ils croient même seul en droit de porter légitimement ce titre. Au moyen âge, cette appellation est bien plus générale encore. On la donne souvent à l'italien, à l'espagnol, au portugais. En France, le verbe *enromancer* signifie mettre en français, et un *roman* a d'abord et longtemps été une composition en français vulgaire, avant d'être une œuvre littéraire spéciale. Or les textes démontrent que l'habitude d'employer ce terme remonte sans interruption jusqu'à la fin de

l'époque latine. Quand le monde occidental fut divisé en deux, qu'on eut l'empire d'une part, *Romania* [1], et la barbarie de l'autre, *Barbaries*, la langue de l'empire prit le nom de *langue des Romains, lingua romana*, en face des idiomes des barbares : *lingua barbara*. Et ce nom lui est alors donné sur toute la surface du monde romain parlant latin, en Italie comme en Gaule ou en Espagne. C'est déjà une présomption que cet idiome ne pouvait pas être ici l'ibère, là le celtique, ailleurs le toscan. Mais l'argument étant loin d'être concluant [2], voici quelques-unes des preuves qui mettent directement en évidence l'unité primitive des langues romanes et leur identité avec le latin [3]. Plusieurs me reprocheront sans doute de m'attarder à cette démonstration inutile. Mais ce livre ne s'adresse pas aux savants, aux yeux desquels la question est vidée.

Les mots. — Il est acquis aujourd'hui à la science que, sauf des exceptions en nombre assez restreint et qu'on peut négliger ici [4], les changements qui se produisent dans la prononciation d'un mot, ne sont pas particuliers à ce mot ou à un groupe de mots analogues. Quand par exemple le français du nord, vers le XII[e] siècle, vocalise en *u* le *l* des mots *albe*, *valt*, qui deviennent *aube*, *vaut*, cette altération ne se limite pas à ces mots et à quelques autres. Mais de même *chald* passe à *chaud*, *halt* à *haut*, *altre* à *autre*, *talpe* à *taupe*, *salvage* à *sauvage*, etc., etc. Et tous les vocables alors vivants dans le même pays, qui ont un *l* dans la même situation, subissent une modification identique. On peut donc de l'ensemble de ces faits particuliers dégager un fait général, ou, pour employer le terme reçu en science, induire une loi qui sera ainsi formulée :

1. Voir Gaston Paris, dans *Romania*, I, 1 et suiv. Du Cange, au mot *barbarus*, a déjà montré que ce mot n'avait rien d'injurieux au VI[e] siècle.

2. On peut lui opposer ceci par exemple : que le grec, devenu langue officielle, portait à Byzance, comme aujourd'hui en Grèce, le nom de langue romaine ῥωμαική.

3. Noter dans l'ordre d'idées où nous sommes ici que les dialectes suisses s'appellent *ladins* ou *roumanches*, latini, romanici.

4. Je tiens, quelque argument qu'on en puisse tirer par une extension abusive contre la thèse que je défends ici, à marquer expressément cette réserve, la régularité *absolue* que l'école contemporaine prétend introduire dans les changements phonétiques me paraissant chimérique, et démentie par des faits connus et certains. Il est probable qu'on reviendra prochainement de cette conception mécanique des faits à une intelligence plus exacte et plus historique de la réalité.

Au XII[e] siècle, le français du nord, dans un domaine qui a pour limites tel, tel, et tel points... change en *u* le *l* placé devant une consonne et après un *a* [1].

Et comme cette régularité se retrouve dans l'évolution des langues de tous les temps et de tous les pays que nous pouvons étudier, une bonne partie du travail scientifique de ces cinquante dernières années a consisté à établir les lois de l'évolution des sons, ou, comme on dit plus ordinairement, les lois phonétiques de chaque langue, à trouver d'abord les plus générales, puis à descendre aux plus spéciales, et à préciser les époques, les lieux, les conditions où chaque série de ces changements si nombreux s'est accomplie. Pour le français, le travail est presque achevé dans ses parties essentielles, et la valeur des résultats n'est contestée par personne.

L'étymologie y a gagné de devenir, de conjecturale qu'elle était autrefois, une science exacte, au moins en ce qui concerne la forme des mots. Nul n'est plus en droit aujourd'hui, pour expliquer un vocable français, d'aller chercher, dans une langue quelconque, une forme qui s'en rapproche peu ou prou, et de supposer, pour expliquer les différences que la forme française présente avec la forme de la langue originelle, des transformations exceptionnelles, imaginées pour les besoins de ce cas particulier. Pour qu'un mot français puisse être identifié avec un mot latin, il faut, encore n'est-ce là qu'une des moindres garanties qu'on demande aujourd'hui aux propositions étymologiques, qu'on puisse justifier une à une, par l'application régulière des lois générales, les transformations, les apparitions ou les disparitions de sons qui ont pu se produire. La moindre dérogation

1. On trouvera ces lois exposées partout; il est important cependant de les aller chercher dans des ouvrages modernes, non dans des traités arriérés, encore très répandus en France, qui ont pu avoir grande utilité en leur temps, mais qu'on a eu le tort de toujours réimprimer tels quels, sans y ajouter ni y corriger rien, quelque progrès que fît la science. Ainsi il est devenu banal de répéter que dans les mots latins qui passent en français, la consonne médiane entre deux voyelles tombe. Rien cependant n'est plus faux, sous cette forme générale. A preuve *ripam* = *rive*, *fabam* = *fève*, *solere* = *souloir*, *morire* = *mourir*, *minare* = *mener*, et même *placere* = *plaisir*. Ni *p*, ni *b*, ni *l*, ni *r*, ni *n*, ni *c*, ne tombe, la règle prétendue générale ne s'appliquant qu'à une faible partie des consonnes. Voir parmi les traités élémentaires : Bourciez, *Précis de phonétique française*, Paris, 1889; Darmesteter, *Cours de grammaire historique*, Paris, Delagrave, 1892; Schwan, *Grammatik des altfranzösischen*, Leipzig, 1893. Ce dernier ouvrage renvoie, dans un appendice bibliographique, aux études de détail.

à ces lois, à moins qu'on n'en puisse donner une explication légitime, rend l'identification douteuse.

Un seul exemple montrera facilement comment on applique les lois phonétiques à la recherche et à l'examen d'une étymologie, ce sera celui du mot *poids*. Longtemps on l'a considéré comme venu de *pondus*, qui lui ressemble extérieurement, et qui a le même sens en latin. C'est même dans cette persuasion qu'on lui a ajouté un *d*, en vertu des principes de l'orthographe étymologique.

Poids ne vient cependant par de *pondus*. Il est vrai que la chute de l'*u* final atone, et le maintien du *p* initial de *pondus* sont conformes aux règles, mais le reste de la forme ne s'explique pas. En effet, en vieux français le mot est *pois*, et plus anciennement encore *peis*. Or *peis* ne peut pas représenter *pondus*, pour deux raisons : 1° le groupe *nd*, suivi d'une voyelle qui tombe et d'une *s*, ne laisse tomber ni *n* ni *d* comme la forme *peis* l'exigerait. Il donne en roman français un groupe *nts*, écrit *nz* (où *z* a longtemps gardé la valeur qu'il a dans l'allemand *zu*). Ex. : *grandis* = *granz*; *vendis* = *venz*; *rendis* (= reddis) = *renz*; *mundus* = *monz*; etc.; 2° l'*o*, tonique, devant un semblable groupe, qu'il soit ouvert ou fermé, ne peut donner *ei*, mais seulement un *o* nasal. Ex. : *com(i)tem* = *comte*; *contra* = *contre*; *fontem* = *font*; *montem* = *mont*; *tondita* = *tonte*. Voilà une deuxième règle violée. L'identification est donc inadmissible.

Au contraire, *pois*, *peis* peuvent très bien être considérés comme les prononciations postérieures du substantif *pensum*. En effet, nous le savons, *pensum* avait, dès le latin, perdu l'*m* finale; il avait aussi laissé tomber *n* devant *s*. C'est là une règle générale : *mensuram* a donné de même *mesura*, *mesure*; *sponsum*, *isposo*, *espous* (époux); *constare*, *costare*, *coster* (coûter); *mansionem*, *masyone*, *maison*.

Donc *pensu* a été réduit à *pesu* ou *peso*. L'*u* (= *o*) final y est tombé, comme il a été dit plus haut, entre le VIIe et le VIIIe siècle. Il ne reste donc à justifier que le changement de *e* en *ei*. Or tout *e* fermé, tonique et libre, qui s'est ainsi trouvé devant *s*, après la chute de la nasale, a subi le même sort. Ex. : *te(n)sam* = *teise*, *toise*; *me(n)sem* = *meis*, *mois*; *pe(n)sat* = *peise*, *poise* (pèse);

france(n)sem = *franceis*, *françois* (français). Les règles sont observées, l'étymologie est bonne, en ce qui concerne le français.

D'autre part, les formes que possèdent les autres langues romanes ramènent non moins normalement à *pensum*. On pourrait le démontrer en détail, comme pour le français. Je me borne à signaler que *pesu* a donné :

en italien	*peso*,	comme	*tesu*	: *teso*,	*presu*	:	*preso*,
en provençal	*pes*,	—	*mesem*	: *mes*,			
en espagnol et en portugais	*peso*	—	*tesu*	: *teso*,	*presu*	:	*preso*,
en catalan	*pes*	—	*presu*	: *pres*,			
en roumain	*pas*	—	*mesa*	: *masa*.			

Enfin le développement du sens est facile à suivre, étant donné l'emploi que les Latins faisaient déjà du mot de *pensum*, le sens de *pendere*, *pensor*, et le développement du verbe *pensare* (peser). L'étymologie *poids* = *pensum* est donc établie et certaine.

A vrai dire, c'est même présenter faussement les méthodes actuelles, et leur enlever quelque chose de leur valeur, que de parler d'étymologie française, ou italienne, ou espagnole. Il est vrai que dans bien des cas le point de départ ou la conclusion se rapporte plus spécialement à l'une de ces langues. Mais la recherche est toujours simultanée et comparative. Quand l'étymologiste français cherche à retrouver les étapes par lesquelles est passé un mot latin, il trouve dans le provençal, l'italien ou l'espagnol ce que l'histoire du français ne lui donne plus. Parti de *pêche*, et arrivé à *pesche*, il en resterait là. Le provençal lui fournit *pessegue*; l'espagnol, *prisco* et *persigo*; le roumain, *persica*; l'italien, *persica*, qui lui indiquent, en l'en rapprochant de plus en plus, l'adjectif latin *persicum*. Et ce qui lui est un secours lui sert en même temps de contrôle, puisque pour rapporter *pêche* à *persicum*, il faut qu'il y puisse rapporter aussi *persica*, *persigo*, *prisco*, *pessegue*, et d'une manière générale toutes les formes connues des parlers romans, sans violer les règles phonétiques d'aucun d'eux. C'est dans ces conditions seulement que ses conclusions peuvent être admises. Il n'y a donc, pour parler juste, dans la plupart des cas, ni étymologie

française, ni étymologie italienne, il n'y a qu'une étymologie romane, dont les trois conditions essentielles sont d'être phonétique, historique et comparative.

Or on a pu, tout en se soumettant à tant d'exigences rigoureuses, ou plutôt parce qu'on s'y est soumis, car la recherche se trouve soutenue et assurée par elles, loin d'en être entravée, établir de façon certaine, que plus des neuf dixièmes des mots français héréditaires ne sont autre chose que des mots latins, dont quelques-uns étaient devenus méconnaissables par suite des changements continuels que la prononciation populaire avait fait subir aux sons qui les composaient (ex. : heur = augurium; évier = aquarium; Lagny = Latiniacum).

Les mêmes recherches ont prouvé que le vocabulaire des parlers de France autres que le français, et, d'une manière plus générale, que le vocabulaire des parlers romans d'Italie, de Suisse et d'Espagne était aussi le vocabulaire latin, diversement transformé. Ce que les variétés de temps et de lieu avaient diversement transfiguré, l'analyse philologique le restitue dans son unité et son identité primitive. Voilà un premier résultat, qui ne peut être mis en doute, et qui a une importance capitale.

Il est tout naturel dans notre hypothèse, puisque, ces idiomes, langues littéraires ou patois n'étant que des développements sur différents territoires d'une langue unique, on comprend sans peine qu'ils aient gardé le vocabulaire de cette langue, en le mêlant de quelques autres éléments.

Si au contraire on suppose les langues romanes hétérogènes, il faudrait admettre que les langues indigènes ont été pénétrées par le lexique latin, sans pourtant se confondre avec l'idiome qui les envahissait, ni perdre leur individualité. Je l'ai encore entendu soutenir. C'est ainsi, dit-on, que l'ancien français avait francisé une foule de vocables germaniques, que l'anglais a adopté bien des mots romans, que le roumain est tout pénétré de slave en Valachie, de hongrois en Transylvanie, de grec en Macédoine, que le breton reçoit tous les jours de nouveaux apports du français; chacun de ces idiomes n'en demeure pas moins lui-même.

Il ne faut pas se laisser prendre à ces analogies. D'abord, les lois phonétiques dont je parlais tout à l'heure, considérées en elles-mêmes, nous fournissent des indications très nettes sur

l'origine de notre idiome et les langues auxquelles il est apparenté. Quelle que soit en effet la diversité infinie des lois de détail, telles qu'on les observe sur le territoire immense de l'Europe occidentale, il est visible néanmoins que, si les différences de milieu ont créé aux sons des développements extrêmement variables, néanmoins des tendances communes se retrouvent et, soit dans le maintien de certaines prononciations, soit dans l'altération sensiblement analogue ou parallèle de certaines autres, des dispositions communes se révèlent. Qu'on regarde par exemple la liste des formes qu'a données le latin *leporem* (fr. *lièvre*, ital. *lepre*, rhet.-rom. *levre*, prov. *lebre*, cat. *lebra*, esp. *liebre*, port. *lebre*, roum. *iepure*), il est impossible de ne pas être frappé des rapports qui existent entre elles; ils sont déjà visibles dans cette tendance à la diphtongaison en *ie* de l'*e* bref, qui se manifeste à la fois en France, en Espagne et en Roumanie, et que nous retrouverions encore ailleurs dans des dialectes parlés; ils sont bien plus frappants, si on considère la tendance à l'affaiblissement du *p* dans le groupe *pr*. Partout, sauf en roumain et en italien (et là aussi le phénomène se produirait, si le groupe précédait la voyelle tonique), le *p* passe au *b*, au *v*, des patois le font descendre à *u*. Et les traités de phonétique comparée mettent en lumière un assez grand nombre de ces rencontres pour qu'elles prennent une tout autre portée que celle qu'un exemple isolé peut leur donner. Il y a plus, quand on cherche la source de ces dispositions, on la trouve souvent dans le latin même, tandis que les langues indigènes, autant que nous pouvons les connaître, en manifestent de toutes contraires ou au moins de toutes différentes. Autant ces ressemblances, que la phonétique de chaque parler roman présente avec la phonétique de ses voisins et celle du latin même, se comprennent sans peine, si on admet que le développement phonétique de tous ces parlers n'est que la continuation et l'extension du développement phonétique latin, influencé par des milieux différents, autant ces rencontres deviennent incompréhensibles, si on n'a pour les expliquer que les quelques tendances générales qui semblent dominer l'évolution de toutes les langues, et qui auraient pu par suite être communes même à des idiomes de familles aussi différentes que

paraissent l'avoir été l'ibère, le gaulois, le ligure, l'étrusque et le latin.

La grammaire. — Je n'insiste pas sur ce point, car il faudrait appuyer ma démonstration d'exposés techniques qui mettraient la thèse en évidence, mais qui ne peuvent trouver place ici. Quand on dit que les langues indigènes pénétrées par le lexique latin auraient gardé leur individualité propre, en quoi fait-on consister cette individualité, et où en retrouve-t-on les traces? Puisque ce n'est pas dans les mots, ce ne peut être que dans les formes et les phrases, autrement dit dans la grammaire et la syntaxe. Assurément, s'il était démontré que la grammaire française n'est pas d'origine latine, on pourrait dire qu'il n'y a pas identité entre le français et le latin, car c'est là en effet le propre d'une langue. On peut parler français avec des mots anglais ou allemands; ce qu'il faut considérer pour savoir quelle langue parle un homme, c'est la manière dont il traite les mots pour leur faire jouer un rôle comme partie du discours, et dont il marque les rapports entre eux. Mais, précisément, par là aussi nous parlons latin. Nulle part même, la parenté des langues romanes et leur identité avec le latin ne s'accusent avec plus de force.

Quelque immense en effet que soit la distance qui sépare la grammaire de Lucrèce de celle de Victor Hugo, on les voit se rapprocher étonnamment l'une de l'autre, au fur et à mesure qu'on étudie les écrits des siècles qui les séparent, qu'on descend de Lucrèce à Sidoine Apollinaire, et surtout qu'on remonte de Hugo à quelqu'une de ces chansons de geste que son temps a vu exhumer. Certes je ne nie pas que du plus ancien français au latin le plus récent, il n'y ait quelques solutions brusques de continuité, malgré les indications que nous fournit le latin mérovingien sur les transitions. Nous verrons plus loin pourquoi certains anneaux manquent à la chaîne, et comment, faute de documents suffisants, reflétant directement le latin parlé du IVe au VIIIe siècle, nous sommes obligés, dans l'étude de diverses questions, de remplacer des constatations positives, que nous ne pouvons faire en assez grand nombre, par des inductions et, disons-le franchement, quelquefois par des hypothèses.

Mais quoi qu'il en soit, dans l'état actuel de la science, la

grammaire historique possède une masse de documents largement suffisante pour mettre hors de doute ce fait général, le seul qui nous occupe ici, à savoir qu'il en est de la grammaire comme du vocabulaire, c'est-à-dire que la grammaire du français, c'est la grammaire du latin, qui a évolué sous l'action des temps et des lieux, en vertu des lois naturelles, physiologiques et psychologiques, dont le jeu constitue la vie du langage. Il n'y a pas ressemblance entre elles, il y a identité et continuité. Je ne saurais, bien entendu, exposer les faits qui le prouvent. En voici quelques-uns cependant ; je les prends à dessein dans les matières où le génie des deux langues paraît le plus éloigné.

D'abord il semble qu'il n'y ait rien de commun entre le système français, qui fait de *homme* un mot sans flexion casuelle, et le système latin qui décline *homo*, *hominis*, *homini*, *hominem*, *homine*. Mais l'étude des textes de langue latine de la décadence montre comment les cas, rendus indistincts par l'usure phonétique qui en assourdissait et confondait les désinences, en rivalité, d'autre part, avec les prépositions *ab*, *ad*, *de*, *per*, qui depuis longtemps exerçaient des fonctions analogues aux leurs, cédèrent peu à peu à ces dernières, si bien que le sentiment de leur signification alla se perdant, et qu'ils purent sortir de l'usage. L'ancien français nous montre ensuite comment cette décomposition s'arrêta un moment, et comment une demi-déclinaison, réduite à deux cas, s'établit. *Homme* n'a pas toujours eu une forme unique. Il y avait un sujet *om* (homo, notre pronom *on*) à côté du régime *homme*. Il faut arriver jusqu'au XIVe siècle pour que ce débris des flexions latines disparaisse à son tour, et que les particules *à*, *de*, *par*, restent seules chargées d'exprimer les rapports autrefois dévolus aux cas. On est ainsi conduit d'un extrême à l'autre, par une série de transitions assez nombreuses pour qu'on voie s'enchaîner les faits qui semblaient impossibles à rattacher, qu'on en découvre la préparation, et qu'on aperçoive même quelquefois les causes d'où ils devaient nécessairement résulter. Dans la conjugaison, il est facile de le voir, si peu qu'on observe la manière dont elle était constituée en latin, plusieurs des éléments étaient instables. Le verbe déponent, combinaison contradictoire d'une forme pas-

sive et d'un sens actif, perdait très souvent sa forme propre. Le passif avait trop de temps composés, pour que, laissée à elle-même, la langue n'abandonnât pas ceux des simples qui restaient : présent, imparfait, etc., et ne les remplaçât pas par des temps analytiques, constitués suivant l'analogie du parfait, du futur antérieur, d'une partie du subjonctif. Sur beaucoup de points l'esprit analytique avait déjà pénétré le latin, même classique.

J'accorde qu'il en est d'autres, où le latin des anciens Latins ne laisse nullement prévoir ce que l'époque romane allait donner. Jamais les textes que nous connaissons ne feraient deviner par exemple l'extraordinaire développement que l'article, encore jugé inutile par Quintilien, allait prendre. Mais ici, mieux qu'ailleurs peut-être, l'évolution du latin peut être suivie de siècle en siècle. Car si nous ne savons pas quand le démonstratif *illum* commença à s'employer couramment pour exprimer la simple détermination, nous avons du moins des textes assez anciens pour qu'il y apparaisse encore en possession de sa valeur démonstrative, et que nous ne puissions par suite avoir aucun doute sur son identité et sur le rôle qu'il a joué originairement. Dans nos premiers textes, en outre, il manque souvent où on l'attendrait. C'est plus tard seulement qu'on le voit devenir régulier, et il faut descendre des générations et des générations pour arriver à l'époque — c'est au seuil des temps modernes — où il deviendra obligatoire. Si quelque chose de ses origines nous échappe, nous avons donc en tous cas l'histoire de sa longue fortune, et nous voyons se former et grandir cette opposition entre la syntaxe latine et la syntaxe française, qui, complète comme elle l'est aujourd'hui, paraît *a priori* irréductible.

A la lumière de la méthode historique, on voit de même tous les contrastes, qu'une page de français comparée à une page de latin fait ressortir entre les deux langues, se réduire et disparaître. Et les résultats pour les autres dialectes romans sont les mêmes. De toutes les recherches se dégage cette double conclusion, la même à laquelle conduit l'étude comparée de la phonétique, à savoir que, au fur et à mesure qu'on remonte dans l'histoire, les grammaires italienne, espagnole, proven-

çale, et française se rapprochent l'une de l'autre, et en même temps se rapprochent de la grammaire latine, qu'elles finissent par rejoindre [1].

Hypothèses contraires. — J'ai raisonné jusqu'ici comme si ceux qui nient l'origine latine de notre langue pouvaient à cette hypothèse en opposer une autre, sinon satisfaisante, du moins ayant quelque vraisemblance. Quelques mots suffiront à faire voir qu'il n'en est rien.

La parenté des langues romanes, nous l'avons dit et montré, implique qu'elles ont été originairement une langue unique, qui s'est ensuite diversifiée suivant les milieux. Le champ des suppositions se trouve ainsi immédiatement restreint. En effet, en dehors du latin, il n'y a que deux langues, qui, à l'époque dont il s'agit, auraient pu conquérir le monde occidental : c'est le germanique et le grec. Du germanique il n'est pas besoin de s'occuper. A défaut des témoignages des contemporains, qui opposent toujours le roman (*romana lingua*) au tudesque (*theotisca lingua*), un simple coup d'œil jeté sur les textes gothiques et allemands primitifs que nous possédons suffirait pour attester la diversité originelle des parlers germaniques et romans.

Quant au grec, il est certain qu'il avait pour lui des avantages, qu'il était l'organe d'une civilisation supérieure, que des colonies nombreuses et les relations commerciales l'avaient importé sur beaucoup de points des côtes occidentales de la Méditerranée, en même temps que des écoles le faisaient connaître à l'intérieur. Néanmoins on ne peut découvrir ni même imaginer à quelle époque, par quels moyens, ni pour quelles raisons il se serait répandu de Marseille, sur les rives de la Seine ou dans les montagnes de l'Auvergne, et s'y serait implanté. Encore moins devine-t-on comment il aurait conquis les bords du Tibre, et

1. Il suffit, pour être frappé de la concordance, de jeter les yeux sur la conjugaison d'un des verbes essentiels, être, par exemple, dans les divers dialectes. L'unité d'origine saute aux yeux :

Latin vulg.	Fui.	fu(i)sti.	fu(i)t.	fu(i)mus.	fu(i)stis.	fu(e)runt :
Roum.	fuii.	fusĭ.	fu.	furam.	furațı,	fura ;
Ital.	fui.	fosti.	fu.	fummo.	foste.	furono ;
Anc. fr.	fui.	fus.	fut.	fumes.	fustes.	furent :
Prov.	fui.	fost.	fo.	fom.	fotz.	foron ;
Esp.	fui.	fuiste.	fué.	fuimos.	fuisteis.	fueron ;
Port.	fui.	foste.	fori.	fomos.	fostes.	forão.

quand Rome, quelque hellénisée qu'on la suppose, aurait renoncé en sa faveur à son latin. Le seul énoncé de cette question fait éclater l'absurdité de l'hypothèse.

Quant à croire, comme cela a été inventé récemment, que toutes les langues parlées dans l'Europe primitive étaient les dialectes d'une sorte de pré-grec, langue des Pélasges, outre qu'on cherche vainement sur quelles données historiques repose un pareil système, encore faudrait-il tout au moins, pour se rendre, entrevoir par quel prestigieux tour de force on réduit à l'unité pélasgique (?) le ligure, le gaulois, l'ibérique, l'étrusque même, tout inexpliqué qu'il est. Encore si l'on pouvait du moins ramener à cette unité grecque ou pré-grecque les parlers modernes « si faussement appelés par les philologues, néo-latins ou romans ! » Mais cela même est impossible. Assurément on a pu établir certaines analogies entre la syntaxe grecque et la syntaxe française, par exemple ; Henri Estienne l'avait déjà fait ; mais le moyen de faire dériver notre conjugaison, ou la conjugaison italienne, de la grecque, notre système pronominal ou prépositionnel d'un système, même dorien, demeure introuvable. Bref, il est impossible, sans fantaisies de toutes sortes qui n'ont rien de commun avec la science et ses méthodes rigoureuses, de trouver entre nos dialectes et ceux des Grecs les rapports qui devraient exister pour qu'il pût être question de filiation.

Reste l'hypothèse qui dérive les langues romanes des parlers indigènes : mais comme il faut expliquer la parenté de ces langues romanes, que d'autre part on ne saurait prétendre sans moquerie, ni que le gaulois avait conquis l'Espagne et l'Italie tout entières, ni que tous les idiomes qui se parlaient sur cet immense territoire : ibérique, gaulois, ligure, toscan, dialectes italiques, étaient semblables, on écarte la plupart d'entre eux, l'ibérique, le ligure, le toscan. Première inconséquence grave dans une théorie qui s'appuie sur ce prétendu fait qu'un peuple n'abandonne jamais sa langue

On suppose ensuite que le gaulois [entendez aussi le celtibérique (?), qui aurait conquis l'Espagne entière (?)] était tout voisin du latin. Les derniers descendants de Pezron admettraient même volontiers qu'il en était très proche parent, au même degré que l'ombrien ou l'osque.

Mais cette hypothèse, même si elle était vérifiée, serait insuffisante pour expliquer les faits. Ce ne sont pas des langues voisines, fût-ce l'osque et l'ombrien, que les langues romanes continuent, c'est une seule langue. Et la science actuelle, nous l'avons vu, exige trop de précision pour que cette solution par à peu près lui suffise.

En outre, où prend-on que le gaulois, quoique parent du latin, ait eu avec lui ces rapports de presque identité? Est-ce dans les témoignages des anciens? Mais il n'y en a aucun qui constate rien de semblable; tout au contraire il est toujours question du gaulois comme d'une langue barbare.

Au reste les véritables celtisants répondent que si les parlers celtiques appartiennent à la même famille que ceux de l'ancienne Italie, et forment une branche voisine d'un tronc commun [1], néanmoins aux environs de notre ère, ils différaient déjà profondément du groupe des langues italiques. Le celtique de Gaule était plus voisin du latin que du grec [2], mais il était loin de se confondre avec lui, ou même d'en constituer une variété. Nous le savons indirectement d'abord par les textes écrits dans les dialectes celtiques de Grande Bretagne parvenus jusqu'à nous. Plusieurs de ces textes sont très anciens. Or, même aux époques les plus hautes, au XIe siècle déjà, le vocabulaire irlandais (si on en retranche les mots qui viennent du roman), la grammaire, la phonétique diffèrent considérablement du vocabulaire, de la grammaire et de la phonétique française. Et d'où viendrait ceci à une époque où les parlers romans de Gaule se confondaient presque encore, si tous ces idiomes coulaient à la fois de la même source? Comment expliquer ici cette

1. Les langues celtiques se divisent en trois branches : 1° le gaulois et ses dialectes, dont il ne nous reste que quelques inscriptions laconiques; 2° le breton, qui se divise en *bas-breton* (Bretagne française), *gallois* (pays de Galles) et *cornique* (Cornouailles), ce dernier éteint depuis environ un siècle; 3° le *gaëlique*, qui comprend l'irlandais, le gaëlique proprement dit (Ecosse) et le dialecte de l'île de Man. Voir Zeuss, *Grammatica celtica*, Berlin, 1871, et l'article de Windisch, *Keltische Sprachen*, dans l'*Encyclopädie* d'Ersch et Gruber, section II, XXXV. Cf. Id., dans Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, I. 283-312.

2. Il a un génitif singulier en *i* (*ballos*, *balli*) qui rappelle le latin *domini*; il décline *rix, rigos, rigi*, presque tout à fait comme *rex, regis, regi*. Ses pronoms personnels semblent avoir été **mē*, **tu*, à peu près comme en latin. On peut reconstituer presque sûrement une forme passive *sepantar*, très voisine de *sequuntur*. Les prépositions *in*, *di*, *ex*, *con*, *exter*, *inter*, *vrit* reproduisent le latin *in*, *de*, *ex*, *cum*, *extra*, *inter*, *versus*.

similitude presque complète et là ces divergences fondamentales?

Il y a plus. Nous ne possédons malheureusement qu'un petit nombre de lignes de gaulois. Mais elles disent assez — même celles qu'il a été possible d'interpréter — que latin et gaulois faisaient deux, et étaient irréductibles l'un à l'autre [1]. Sur certains points particuliers nous avons des données sûres et nous savons que les deux langues étaient en contradiction absolue. J'en donnerai un seul exemple : Le gaulois avait un *p* à l'initiale, là où le latin avait un *q* (= *k*); *pempe* = *quinque* (cinq); **petvares* (qu'on retrouve dans *petor-ritum*, char à quatre roues) = *quatuor* (quatre), etc. Or c'est le *q* et non un *p* que le français a conservé. Comment et pourquoi serait-il d'accord avec le latin, si nous parlions gaulois? Quand le *q* aurait-il reparu, et sous quelle influence la règle de la phonétique latine eût-elle prévalu sur l'autre?

Non, il est peu sage de faire, à l'exemple de quelques-uns, de cette question historique une question nationale. Il n'y a ni à s'en vanter, ni à s'en défendre; comme les Italiens, les Espagnols, les Portugais, les Roumains, nous parlons latin; ce n'est plus une hypothèse, mais la conclusion de toutes les recherches linguistiques poursuivies depuis cent ans.

1. Voici, à titre de spécimens, deux inscriptions réputées celtiques; il n'est nullement démontré que la première soit gauloise.

1° Inscription trouvée à Nîmes (Stokes, *Celtic Declension*, p. 52) :

(Γ)ΑΡΤΑΒ :: (Ι)ΛΛΑΝΟΥΙΑΚΟΣ ΔΕΔΕ
ΜΑΤΡΕΒΟ ΝΑΜΑΥΣΙΚΑΒΟ ΒΡΑΤΟΥΔΕ

Lisez : (G)artab[os] Illanoviacos dede Matrebo Namausicabo brātude : Gartabos [fils] d'Illanoviax a posé (τίθημι) aux Mères Nimoises par ordre (?).

2° Inscription trouvée à Alise (*Ib.*, p. 59) :

MARTIALIS · DANNOTALI.
IEVRV · VCVETE · SOSIN
CELICNON · ETIC.
GOBEDBI · DVGIIONTIIO
VCVETIN.
IN · ALISIIA.

Lisez : Martialis [fils] de Damotalos a donné (ou consacré) cette stèle (?) pour Ucuetis... Le sens de la suite n'est pas assuré.

II. — Conquête des Gaules par le latin.

Insuffisance des preuves historiques. — Si les résultats qui précèdent imposent la conviction, et si la philologie contemporaine permet de les affirmer avec une complète assurance, en revanche l'histoire, avec quelque soin qu'on l'ait interrogée depuis trois siècles, ne nous a rien ou presque rien appris sur l'époque où le latin a supplanté en Gaule les langues indigènes. Non seulement les causes, les phases même de cet événement considérable nous sont inconnues, mais, à parler vrai, l'événement lui-même n'est pas historiquement établi[1].

Plusieurs sont enclins à croire qu'il existe de la substitution du latin aux parlers antérieurs des preuves directes; ils allèguent d'abord que, si ceux-ci avaient persisté longtemps après la conquête, nous aurions sinon des livres, au moins des inscriptions rédigées dans ces langues. Or l'archéologie contemporaine n'en a guère mis au jour qu'une vingtaine sur le sol de la France, tandis que les inscriptions latines sont déjà au nombre de plusieurs dizaines de mille, et des découvertes fréquentes ne cessent d'accroître cette énorme disproportion. De ces faits on peut conclure en effet avec vraisemblance, que de très bonne heure on cessa complètement d'écrire dans les anciens idiomes, qui semblent du reste n'avoir jamais beaucoup servi à cet usage. Mais la question n'est pas là, et de ce qu'une langue ne s'écrit pas, on ne saurait en aucune façon affirmer qu'elle ne se parle pas. Il y a aujourd'hui des villages, où le patois est seul en usage pour la conversation, où cependant l'idée même qu'on puisse en mettre une phrase par écrit, fût-ce dans une lettre, à plus forte raison l'imprimer ou la graver sur une pierre, n'entre pas dans les cerveaux. Pour savoir si la langue épigraphique est toujours la langue parlée dans un pays, il suffit de faire le tour des cimetières. En Bretagne, aussi

1. Il n'existe aucun travail d'ensemble sur la diffusion du latin dans les provinces, sauf Budinszky, *Die Ausbreitung der lateinischen Sprache über Italien und die Provinzen*, Berlin, 1881. Encore ce livre est-il plutôt historique que linguistique. Sur la romanisation de la Gaule, on lira avec grand fruit Fustel de Coulanges, *Histoire des Institutions politiques de l'ancienne France*, 2e édition, 1887.

bien qu'en Picardie ou en Lorraine, le français, quelquefois mêlé de latin, règne exclusivement.

On s'est fondé aussi sur ce fait que les noms de lieux, comme les noms d'hommes de la Gaule romaine, étaient presque tous latins. Ce sont là des indices de romanisation, sans doute, mais non des preuves de romanisation générale. Les noms de lieux auxquels on fait allusion sont pour la plupart des noms de villages, d'agglomérations issues des villas gallo-romaines. Ils indiquent que les grands seigneurs qui en étaient les propriétaires s'appelaient Antonius (Antoniacum = Antony), Sabinius (Sabiniacum = Sevigny), Quintius (Quintiacum = Quincié, Quincy, Quincieux, Quinsac), mais rien de plus, et nous ignorerons sans doute toujours comment se nommaient la plupart des lieux dits, les coins fréquentés par la masse des humbles et baptisés par eux.

Quant aux noms d'hommes, si un grand nombre ont une figure et une origine latines, encore faut-il remarquer que les Gaulois qui les portaient n'avaient pas eu, pour les prendre, à en abandonner d'autres, comme on l'a dit. Au temps de l'indépendance ils ne faisaient usage ni de prénoms ni de gentilices, mais seulement d'un nom auquel ils ajoutaient, quand ils voulaient éviter des confusions, le nom de leur père ou un surnom. Ainsi *Kassitalos*, *Overcicnos* (*fils d'Overcos*). Les noms de famille sont d'imitation romaine. Dès lors il était naturel que l'aristocratie séduite les empruntât à Rome en même temps que l'habitude d'en porter. L'affranchissement les répandait ensuite parmi la population, où les esclaves libérés étaient en grand nombre. La diffusion de ces noms et la multiplication des Julii ou des Antonii peut donc s'expliquer, sans qu'il soit besoin de supposer qu'elle avait pour cause une poussée générale et irrésistible vers la romanisation, ce qui ne veut pas dire du reste qu'elle ne signifie rien à cet égard.

Enfin, pour quiconque connaît, même superficiellement, l'histoire du christianisme primitif en Gaule, il est certain que la langue latine était communément entendue dans le pays. En effet, tous les écrits, même les sermons de ceux qui ont évangélisé villes et campagnes sont en latin ; dans les récits qui nous sont faits de la propagande menée par le pays, dans les instruc-

tions que les évêques donnent pour cette propagande, il est très souvent question des paysans, jamais de la nécessité de leur parler par interprètes, ou de leur faire des versions des textes sacrés ; toutes sortes d'autres preuves analogues, positives ou négatives, établissent de la façon la plus sûre, qu'on comprenait généralement le latin [1]. Mais le point n'est pas là. Qu'on l'ait su au ve et au vi^e siècle, cela est hors de doute, ce qu'il faudrait démontrer, c'est qu'on s'en servait exclusivement et partout, ce qui est tout autre chose.

Restent les témoignages des auteurs anciens, mais ils sont très peu nombreux et bien insuffisants. En effet, pour ne pas prêter à la discussion, il faudrait que les textes eussent une précision qu'ils n'ont pas, loin de là; sitôt qu'on veut les presser, on risque d'en fausser le sens. Supposons que quelque érudit, dans mille ans, pour savoir quelle langue on parlait à Toulouse au xixe siècle, possède deux phrases, l'une d'un juriste : « Un testament rédigé en langue d'oc sera valable » ; l'autre d'un historien : « La France avait étendu dans cette ville sa langue en même temps que ses lois », que conclura-t-il? La bonne foi des auteurs sera entière, l'exactitude de leurs affirmations absolue, et néanmoins toute conclusion fondée sur l'un ou l'autre de ces textes contradictoires sera fausse ; à plus forte raison s'égarera-t-on, si l'on prétend généraliser et étendre à d'autres contrées, même voisines, la portée du témoignage.

Seule une statistique apporterait quelque chose de précis en

1. J'en donnerai deux, comme exemples. St Césaire d'Arles († 543), dans sa treizième Homélie, parle longuement du devoir de connaître l'Écriture, et examine les excuses que les femmes et les paysans peuvent alléguer pour leur ignorance. Ils prétendent qu'ils n'ont pas le temps, qu'ils ne savent pas lire, qu'ils n'ont pas la mémoire nécessaire pour retenir ce qui leur est lu à l'église, etc. Ils ne manqueraient pas de prétendre aussi qu'ils ne comprennent pas la langue de la liturgie, qui était le latin. Il n'est pas fait la moindre allusion à ce prétexte. C'est vraisemblablement que personne, même des *mulierculæ* et des *rustici*, n'eût pu s'en couvrir.

Longtemps auparavant, Sulpice Sévère raconte une anecdote relative à l'élection de St Martin à l'épiscopat, qui est non moins significative. Le lecteur étant absent, c'est un des assistants, qui prend le Psautier, et qui lit à l'endroit où il est ouvert : *Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem, propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et* DEFENSOREM. Comme un évêque opposant, nommé *Defensor*, était présent, le peuple saisit l'allusion et se met à crier. (*Vita Martini*, IX.) Ce peuple comprenait donc le latin, car si la lecture — contre toute vraisemblance — n'eût pas eu lieu en latin, il n'y aurait plus eu entre le mot du texte et le nom de l'évêque qu'un rapport bien lointain, et qui n'eût frappé personne.

ces matières; encore devrait-elle être extrêmement circonspecte et détaillée, préciser combien d'habitants dans chaque endroit ne savent que l'une des deux langues du pays, combien savent les deux; en outre, parmi ceux-ci, combien entendent l'une, mais se servent de l'autre, et inversement. Il n'est pas besoin de dire que ces renseignements précis, que nous n'avons pas pour notre temps et notre pays, nous font absolument défaut pour la Gaule antique, et qu'ils sont mal remplacés par quelques lambeaux de phrases, jetés en passant par des auteurs occupés à nous parler de tout autre chose. Dès lors, quand Grégoire de Tours énumère les langues dans lesquelles le peuple d'Orléans complimente le roi Gontran [1], de ce qu'il ne cite pas le celtique, il ne faut pas conclure, comme le remarque très bien M. Bonnet [2], que celui-ci ne se parlait plus. Le franc n'est pas cité non plus, et certainement il se parlait. Le latin était la langue régnante dans la ville, voilà tout.

En outre, comme si tout devait accroître la confusion dans ce débat, les termes mêmes des phrases qu'on a citées peuvent le plus souvent s'entendre de diverses façons, et sont matière à contestation. Le même Grégoire de Tours cite à plusieurs reprises des mots empruntés aux *rustici*. Si ces mots sont latins, c'est donc, semble-t-il tout d'abord, que les paysans parlaient latin. Nullement, car *rusticus* a alors perdu son sens étymologique de *paysan*, et s'applique tout aussi bien aux gens du peuple [3].

Rien ne paraît plus simple que l'expression *celtice loqui*. Et cependant elle peut vouloir dire deux choses fort différentes : *parler celtique* et *parler à la celtique*, c'est-à-dire avec *l'accent et les fautes des Celtes*, exactement comme *latine loqui* signifie non seulement *parler la langue latine*, *mais la parler avec la correction et l'élégance des Latins*. De même un *sermo barbarus* n'est pas toujours une *langue barbare*, mais une langue *incorrecte*, et ainsi de suite.

Plusieurs de nos expressions françaises sont dans le même cas, et conduiraient aux pires erreurs, si on les prenait à la

1. *Hist. franc.*, I, 326, 10.
2. Cf. Bonnet, *Latin de Grég. de Tours*, p. 25
3. *Ib.*, p. 25-27.

lettre [1] : *Parler patois*, c'est *parler un dialecte*, mais c'est aussi *parler un mauvais français*. Du *charabia*, ce n'est pas seulement de l'arabe, puisque ce sens étymologique du mot — s'il est le vrai — n'a été deviné que tout récemment, mais c'est, d'une manière générale, un jargon qu'on ne comprend pas.

Et toutes les époques ont connu de semblables manières de dire. Dans la bouche de Malherbe, presque tout ce qui était mal écrit était *gascon*. Ce que ses contemporains n'entendaient pas, et que nous baptisons *chinois*, était pour eux du *bas-breton* ou du *haut-allemand*, de même que ce qu'ils n'admiraient pas était *gothique*. *Parler chrétien*, qu'on trouve dans Pathelin et ailleurs, n'est guère plus précis. Mais rien ne donne mieux une idée du vague dont on se contente en pareille matière que le non-sens : *parler français comme une vache espagnole*. Toute défigurée et absurde qu'elle est, la locution suffit, même à des gens instruits, dont il semblerait pourtant qu'ils dussent chercher un sens aux mots qu'ils emploient [2].

Il résulte de ces observations que, même dans les très rares passages où les auteurs nous rapportent comment parlait un individu ou un groupe d'hommes, l'interprétation de leur témoignage reste indécise, et une extrême réserve s'impose pour les conclusions. Ainsi Sulpice Sévère, dans ses *Dialogues* (I, 26), met dans la bouche d'un interlocuteur l'exorde suivant : Ego plane, licet impar sim tanto oneri, tamen relatis superius a Postumiano obedientiæ cogor exemplis, ut munus istud, quod imponitis, non recusem. Sed dum cogito me hominem Gallum inter Aquitanos verba facturum, vereor ne offendat vestras nimium urbanas aures sermo rusticior : audietis me tamen ut gurdonicum hominem, nihil cum fuco aut cothurno loquentem. « Pour moi, quoique je sois impropre à une si grande tâche,

1. Un maître, A. Darmesteter, s'est trompé sur le sens que Ronsard donnait au mot *latineur*, dans un des passages célèbres où il suppliait les écrivains de son temps d'adopter le français. Les *latineurs* ici sont ceux qui écrivent en latin, mais bien souvent ailleurs *latineurs* et *latiniseurs* sont ceux qui farcissent notre langue de latin. Voir A. Darmesteter et Hatzfeldt, *Le seizième siècle en France*, p. 122 et note 2, éd. 1878, et cf. Ronsard, éd. Blanchemain, III, 35.

2. On objecterait vainement qu'aux époques lointaines dont il est ici question, les populations avaient d'autre souci que d'examiner la correction d'un langage et que des locutions analogues n'avaient aucune chance de se vulgariser. On observe en effet de nos jours que des gens dépourvus de toute culture, des enfants, des paysans totalement illettrés, se querellent ou se plaisantent sur leur manière de parler ou de prononcer.

les exemples de déférence donnés plus haut par Postumianus m'obligent à accepter le rôle que vous m'imposez : mais, quand je pense que je suis Gaulois et que c'est à des Aquitains que j'ai à parler, je crains d'offenser vos oreilles trop polies par mon langage rustique : vous m'écouterez cependant comme un lourdaud dont le langage ignore le fard et l'emphase. » Comme le lui font très bien remarquer ses interlocuteurs, ce sont là précautions de raffiné et de rhéteur qui se donne des airs modestes et prépare son effet. Aussi, quand il a ajouté quelques phrases encore, toujours du même style, Postumianus l'interrompt et s'écrie : « Tu vero vel celtice, vel si mavis, gallice loquere, dummodo Martinum loquaris. » Comment doit se traduire cette boutade? On est fort embarrassé d'abord de savoir quelle différence pouvait faire Postumianus entre *celtice* et *gallice loqui*. Aucune, à mon sens, et il est bien inutile de s'épuiser en hypothèses historico-philologiques pour expliquer ce jeu de mots. Le beau parleur s'appelle Gallus (Gaulois), on ne l'a pas remarqué. De là une plaisanterie sur son nom : Parle-nous ou celtique ou, si tu aimes mieux, gaulois, pourvu que tu nous parles de saint Martin! Nous dirions de même à un Wallon qui s'appellerait Liégeois : Parle-nous wallon, ou liégeois, pourvu que tu nous parles de Saint-Hubert [1] !

Là n'est donc pas la difficulté. Ce qu'il s'agit de savoir, c'est s'il faut traduire : Parle-nous *celtique* ou *à la celtique*. Et il est vraiment peu aisé de choisir [2]. Au reste, si l'on admettait la première interprétation, encore faudrait-il déterminer quelle importance on peut attribuer à une pareille exclamation : « Parle-nous celtique! » Est-on en droit de croire, d'après ces mots, que Postumianus, Aquitain, qui ne sait peut-être pas le gaulois, offre sérieusement à Gallus de converser en cette langue? Si, en pareil cas, impatienté par les excuses d'un interlocuteur, nous lui disions : Assez de précautions, parle-nous même auvergnat,

1. Ce qui me semble mettre cette interprétation hors de doute, c'est que deux lignes plus loin se trouve une nouvelle plaisanterie sur le nom de Gallus : sed neque monachum tam astutum, neque *Gallum* decet esse tam *callidum*. — Ce passage a servi à édifier toutes sortes d'hypothèses ethnographiques!

2. Ailleurs (*Dial.*, II, 1, 4), Sulpice Sévère oppose un mot *gaulois rustique*, *tripetias*, à un mot d'école et de grécisants : *tripodas*, et ce gaulois rustique n'a nullement l'air d'appartenir au gaulois, mais bien au latin vulgaire.

pourvu que tu nous parles de ton affaire, cela impliquerait-il que nous possédions ce dialecte et soyons prêts à le parler [1]?

La romanisation. — Il me paraît certain néanmoins que la victoire du latin n'a pas été aussi soudaine que beaucoup de romanistes — et des plus grands — le prétendent aujourd'hui. Disons d'abord que cette opinion a contre elle toutes les vraisemblances. Admettons que les idiomes indigènes n'avaient pas jeté en Gaule les racines profondes que le français a poussées en France, que leur infériorité sous le rapport de la valeur expressive, leur diversité, et aussi l'absence d'une nationalité gauloise et d'une littérature écrite, d'autres causes encore, mettaient ces idiomes dans l'impossibilité de résister victorieusement aux empiétements du latin imposé par les vainqueurs, et devaient assurer, au bout d'un temps plus ou moins long, leur défaite définitive. Constatons aussi qu'on peut citer nombre de populations qui ont abandonné leur langue pour en adopter une étrangère, et que pareil changement, loin d'être unique dans l'histoire, comme on a voulu le soutenir, s'est accompli assez fréquemment. C'est ainsi que le *cornique*, dialecte celtique, a disparu de la Cornouailles, devant l'anglais, que le dialecte mogol, qui était originairement l'idiome des Bulgares, a été

1. Voici un autre exemple de la même difficulté :

On a souvent rapporté un passage d'une lettre de Sidoine Apollinaire à Ecdicius (III, 3) où il lui énumère, pour l'engager à rentrer chez les Arvernes, tous les motifs d'affection qui unissent ce peuple à lui. Après avoir rappelé que Ecdicius y a fait ses premiers pas, y a pour la première fois joué à la balle et aux dés, il ajoute : Mitto istic ob gratiam pueritiæ tuæ undique gentium confluxisse studia litterarum, tuæque personæ quondam debitum, quod sermonis celtici squamam depositura nobilitas, nunc oratorio stylo, nunc etiam Camœnalibus modis imbuebatur. Illud in te affectum principaliter universitatis accendit, quod, quos olim Latinos fieri exegeras, barbaros deinceps esse vetuisti. Le sens me paraît être celui-ci : Je veux oublier que c'est en faveur de ta jeunesse (pour l'instruire) qu'on vit de toutes parts accourir ici des maîtres de lettres, et que c'est à ta personne que notre noblesse a dû de déposer la rouille de son langage celtique, en se formant avec les uns à l'éloquence, avec les autres à la poésie. Ce qui t'a gagné surtout l'affection de tous, c'est que, après avoir achevé autrefois de les faire devenir bons Latins, tu les as empêchés de redevenir barbares, en repoussant l'invasion des Goths.

Il me semble que cette expression *Latinos fieri* fait allusion à une éducation raffinée de gens qui perfectionnent leur latin et le polissent, non à des gens qui en apprennent les éléments; ils déposent une barbarie de surface, quelque chose comme une rouille, une croûte, une écaille. De là la métaphore. Néanmoins de bons juges, comme M. Bonnet, estiment qu'il faut entendre ici qu'il est question du celtique, et le passage prouverait, suivant eux, qu'au temps de Sidoine la noblesse arverne venait seulement d'apprendre le latin. (*Le latin de Grégoire de Tours*, p. 24.)

éliminé par le slave, que le grec a cédé dans l'Italie méridionale à l'italien, dans la Turquie d'Europe au turc, en Asie à l'arabe et au syriaque, que le copte, le punique et le grec ont été chassés par l'arabe du nord de l'Afrique, etc., etc. L'histoire même du français fournirait des faits analogues : n'a-t-il pas cédé à des dialectes germaniques une bande de terrain de la rive gauche du Rhin et une bonne partie du territoire de l'ancienne Belgique, tandis qu'il conquérait au contraire des pays primitivement bretons ou basques, et tout ce qui de la Normandie était devenu danois? Et l'Irlande actuelle met sous nos yeux un exemple tout à fait frappant de la disparition d'une langue vaincue par une autre. Malgré le mouvement nationaliste et autonome qui y a été si intense, le nombre des indigènes parlant irlandais se réduit avec une grande rapidité ; et certains ont déjà osé prévoir, peut-être prématurément, le jour où on notera la mort de la dernière femme parlant irlandais, comme on a noté la mort de la dernière qui a parlé cornique.

Il n'en est pas moins vrai que l'abandon de son langage est un des derniers sacrifices qu'on obtienne d'une population. Même quand le patriotisme n'entre pas en jeu, l'habitude et la tradition défendent l'idiome indigène, et avec quelle force ! Il suffit pour s'en rendre compte de voir combien les parlers provinciaux reculent lentement devant le français. Déchus depuis des siècles de leur rang d'idiomes littéraires, exclus de l'Église, proscrits par l'État, ils ne s'en perpétuent pas moins, transmis par les mères aux enfants avec les premières caresses. Et si leur défaite semble aujourd'hui s'annoncer définitive, il a fallu pour assurer ce résultat les moyens extraordinaires dont on dispose de nos jours, l'école, le service militaire obligatoire, la centralisation administrative et littéraire, les communications rapides, la presse quotidienne.

Il est donc plus que douteux, *a priori*, que dans les conditions si différentes où le latin a été aux prises avec les langues de la Gaule, celles-ci aient cédé si vite, et qu'en un siècle, comme le voudraient quelques-uns, Rome ait changé le parler de plusieurs millions d'hommes.

Le mouvement d'assimilation fut visiblement plus rapide dans la Narbonnaise que dans le reste de la Gaule. La popula-

tion, fortement mélangée de Ligures, y devait être très hétérogène. D'autre part il y eut là une véritable immigration. S'il fallait en croire Cicéron, une nuée de citoyens auraient envahi la Provence : commerçants, colons, publicains, cultivateurs, éleveurs, au point que pas un sol n'eût circulé dans ce pays sans figurer aux comptes de quelque intermédiaire romain. On doit bien se garder de prendre à la lettre pareilles exagérations, et d'interpréter une période d'avocat comme un document authentique [1]; mais il est certain que des Romains, tels que Pompée, Quinctius, eurent de bonne heure de vastes domaines au delà des Alpes. Des colonies y furent fondées, et bien qu'elles aient pu être composées en grande partie d'hommes qui n'étaient pas originairement de langue latine, cette langue n'en devenait pas moins au bout de quelques générations la langue commune de ces villes, qui arrivaient de la sorte à constituer de véritables foyers de romanisation.

Aux causes générales qui firent triompher le latin dans le reste de la Gaule, et dont nous aurons à parler longuement plus loin, s'ajoutèrent donc en Narbonnaise des causes particulières, dont l'action peut avoir été considérable. Quoi qu'il en soit, dès le Iᵉʳ siècle, la culture latine semble y avoir été assez développée pour entrer en lutte avec la culture grecque, dont Marseille était le centre [2]. Je fais peu de cas, je l'avoue, de quelques-unes des preuves qu'on en donne ordinairement. Que Martial ou Pline se vantent d'être lus en Gaule, dans des villes toutes romaines, telles que Lyon et Vienne, même par des femmes, quelle conséquence en peut-on tirer? Autant prétendre, parce qu'on vend des journaux français à Alger et à Tunis, que tout

1. *Pro Fonteio*, VI, Cicéron arguë de ce qu'on n'a pas opposé à son client de témoin romain parmi un si grand nombre qu'on aurait dû trouver si les faits étaient exacts. La chose paraîtra d'autant plus étrange aux juges que le chiffre des Romains établis en Gaule leur sera présenté comme étant plus considérable.

2. Cette culture était très intense. Strabon, IV, I, 5, raconte qu'on y vient étudier la philosophie grecque, au lieu d'aller à Athènes. Auguste peut y déporter L. Antonius, sous couleur d'études à poursuivre (Tac., *Ann.*, IV, 44). Et longtemps après, la langue grecque est cultivée et parlée dans le Midi. Le père d'Ausone, à Bordeaux, écrit en attique plus habilement qu'en latin (*Epiced. in patrem suum*, v. 9). L'Eglise chrétienne est longtemps en Provence plus grecque que romaine, et au VIᵉ siècle encore on nous montre le peuple d'Arles répétant les chants sacrés en grec et en latin. Mais on sait comment, dans la plupart des cas, la culture grecque, loin d'exclure la culture latine, en paraissait comme le complément.

le monde y parle français. L'apparition d'écrivains latins nés en Gaule n'est guère plus significative. Il est exact que Terentius Varron était de Narbonne, Cornélius Gallus de Fréjus, Trogue Pompée de Vaison, Votienus Montanus de Narbonne, Domitius Afer de Nîmes, encore faudrait-il savoir si tous ceux-là, et d'autres que l'on cite, n'étaient pas fils d'émigrés, et de souche latine. Toutefois nous avons ici des textes sérieux. Strabon rapporte que de son temps déjà, les Cavares — qui, il est vrai, étaient à l'avant-garde du mouvement — étaient tout Romains de langue comme de mœurs [1], et Pline trouve au pays des airs de l'Italie plutôt que d'une province : « Italia verius quam provincia. » Les découvertes modernes n'ont fait que confirmer ces témoignages. Ainsi l'extension rapide du droit de cité latine, qui ne se donnait selon toute vraisemblance qu'à des populations romanisées, montre les progrès de l'influence romaine [2]; il y est visible que la Narbonnaise, après l'avoir subie, tendit de bonne heure à en devenir le foyer au delà des Alpes, et à jouer par rapport aux trois Gaules le rôle que la Cisalpine avait joué par rapport la Transalpine, et que les Gaules reprirent ensuite par rapport à la Bretagne insulaire.

En ce qui concerne le reste du pays, il faudrait pouvoir distinguer encore. César nous dit qu'à son arrivée, la Gaule chevelue était divisée en trois parties : la Belgique, du Rhin à la Seine et à la Marne ; la Celtique, de là jusqu'à la Garonne ; l'Aquitaine, de la Garonne aux Pyrénées, et qu'on parlait dans ces contrées des langages différents. Il est certain que le belge et le celte n'étaient séparés que par des divergences dialectales, mais l'aquitain était une langue toute différente, d'origine ibérique. Or des destinées postérieures de cette langue nous ne savons rien, sinon que le basque, encore parlé sur les deux versants des Pyrénées, est issu d'un parler ibérique, et qu'il est enfermé aujourd'hui dans des limites beaucoup plus étroites qu'alors. On a dit qu'il avait été réimporté dans son domaine actuel par des Vascons venus d'Espagne (587 ap. J.-C.). Cette conjecture, née dans

1. Ἐπικρατεῖ δὲ τὸ τῶν Καουάρων ὄνομα. καὶ πάντας οὕτως ἤδη προσαγορεύουσ τοὺς ταύτῃ βαρβάρους, οὐδὲ βαρβάρους ἔτι ὄντας, ἀλλὰ μετακειμένους τὸ πλεόν εἰς τόν των Ῥωμαίων τύπον καὶ τῇ γλώττῃ καὶ τοῖς βίοις, τινὰς δὲ καὶ τῇ πολιτείᾳ. (IV, I, 12.)

2. Voir Hirschfeld, *Contribution à l'histoire du Droit latin*, trad. Thédenat, Paris, 1880, et Mommsen, *Römische Geschichte*, III, 553.

l'imagination de ceux qui croient que le latin s'imposa partout sans peine et sans obstacle, ne s'appuie sur rien, tout au contraire elle semble peu d'accord avec le caractère de l'invasion du VI[e] siècle, qui paraît avoir été plutôt une incursion, d'après ce que nous en dit Grégoire de Tours. Une seule chose est certaine dans l'état actuel de la science, c'est que l'aquitain, chassé de presque tout le territoire qu'il occupait en France, a cédé la place à un parler d'origine latine (le gascon), qu'il a influencé, et par lequel il a été influencé de son côté, mais nous ignorons absolument l'histoire de leurs relations et l'époque de la victoire du latin.

On va voir que pour les provinces de langue celtique [1] nous ne sommes non plus, guère bien renseignés. Il est visible que la soumission aux vainqueurs y fut assez prompte. Pourquoi le système qui réussissait partout eût-il échoué là? Fustel de Coulanges a très bien montré dans quelle situation précaire les Celtes, bien déchus de leur ancienne puissance, menacés par une invasion germaine, se trouvaient, lorsque quelques-uns d'entre eux eurent la pensée de solliciter l'intervention de César. L'unité nationale n'existait pas, la patrie se bornait, aux yeux de la plupart, aux limites étroites d'une cité, en lutte perpétuelle avec ses voisines. Les cités elles-mêmes, fractionnées en partis, se composaient en outre peut-être de vainqueurs et de vaincus, en tout cas de maîtres, nobles et druides, et d'esclaves ou d'ambacts, dont la condition était peu éloignée de la servitude, en un mot de gens dont beaucoup n'avaient rien à perdre à des changements politiques. Rome eut la suprême habileté, ou le bonheur, de garder les Gaulois divisés entre eux, et en même temps de les unir en elle. Au druidisme, seul lien moral entre les peuplades morcelées, elle opposa son culte et celui de l'empereur, deux puissances assez éloignées pour qu'on les crût divines, assez proches pour que l'intérêt humain commandât de les servir [2].

1. Quand je parle de provinces de langue celtique, je n'entends nullement que le celtique était le parler de toute la population. On sait que les Celtes avaient vaincu des races antérieures, on ne sait pas s'ils les avaient assimilées. Cette réserve faite, j'ajoute que la question ne touche qu'indirectement à celle qui est ici posée. Qu'on fût obligé d'abandonner, pour apprendre le latin, le gaulois ou toute autre langue, le cas était à peu près le même. Il faut convenir néanmoins que deux ou plusieurs langues distinctes ont moins de force de résistance qu'une langue unique (même avec des dialectes), parlée par une population homogène.

2. La question de l'extinction du druidisme est très controversée.

Aussi, tout belliqueux qu'ils fussent, les Gaulois acceptèrent si bien la conquête, que moins d'un siècle après, 1200 hommes établis à Lyon formaient, dit-on, toutes les garnisons de l'intérieur [1], et que, après quelques révoltes sans importance, qui n'eurent jamais le caractère d'un soulèvement national, lorsque la question d'indépendance fut posée, en 70, l'assemblée plénière des cités refusa de sacrifier la « paix romaine » à l'espérance de l'affranchissement [2]. C'est qu'en réalité — l'histoire même de ces révoltes le montre — il s'agissait moins déjà d'affranchir un peuple de la domination étrangère, que de séparer en deux tronçons un État unique.

La politique romaine explique très bien comment s'obtenaient ces assimilations rapides qui étonnent de nos jours, où les résultats sont si lents. La méthode en effet était meilleure. Une fois l'empire établi, quand le pouvoir central cessa de s'appuyer sur une aristocratie exclusivement romaine ou se prétendant telle, très jalouse de ses privilèges, et ouvrit de plus en plus l'accès des honneurs et des charges aux hommes de toutes les nations, quand on n'envoya plus au dehors des proconsuls dont la fortune à réparer se refaisait impunément aux dépens des pays gouvernés par eux, la domination romaine devint pour beaucoup une grande espérance, pour tous un immense bienfait. Conserver en fait, sinon en droit, sa propriété, et avec elle ce qu'on voulait de ses croyances, de ses lois, de ses mœurs, c'est-à-dire sans aucun sacrifice des libertés auxquelles on tient le plus, celles dont on use chaque jour, à la seule condition de payer l'impôt et de fournir aux besoins de l'armée, pouvoir goûter, sous la protection d'une administration lointaine et peu tracassière, sans crainte de l'invasion étrangère, une prospérité matérielle que le défrichement du pays, le développement du commerce, l'ouverture de nouvelles communications augmentaient tous les jours, c'étaient des avantages assez réels et assez immédiats pour attacher au nouveau régime ceux dont les idées et les aspirations ne vont pas plus haut.

1. Josèphe, *Bell. jud.*, II, 16, 4. Il faut dire que ce chiffre est donné par un orateur qui a tout intérêt à le réduire.

2. Un des chefs des révoltés, Sabinus, compte parmi les titres de sa famille de descendre d'un bâtard de César. D'autres portent des noms romains, les monnaies ont des légendes latines, et le symbole des légions!

Aux autres, Rome offrait aussi de quoi les séduire : c'était non seulement ce que les nations modernes offrent aux habitants de leurs colonies, la paix et l'initiation à une civilisation supérieure, mais l'admission à toutes les charges ouvertes aux métropolitains. Il y avait pour cela des degrés à franchir, il fallait obtenir la cité latine d'abord, la cité romaine ensuite, mais, longtemps avant que l'édit de Caracalla (212) eût déclaré citoyens tous les habitants libres de l'empire, l'administration sut dispenser ces premiers droits essentiels, particulièrement en Gaule, sinon avec prodigalité, du moins d'une manière très libérale. Des cités entières, comme celle des Eduens [1], reçurent de bonne heure en masse le droit suprême, le droit aux charges publiques : *jus honorum*. Et des particuliers, même avant ces mesures collectives, pouvaient l'acquérir. Dès lors toutes les espérances devenaient permises : on pouvait être non seulement chevalier, mais sénateur. César avait déjà amené dans la curie des Gaulois vêtus de leurs braies. De grands exemples montrèrent qu'on pouvait monter plus haut encore : un Santon, Julius Africanus, deux Viennois, Valerius Asiaticus et Pompeius Vopiscus, furent consuls. Antoninus Primus de Toulouse, qui s'appelait Bec, fit un empereur : Vespasien. A partir du IIe siècle un grand nombre arrivent aux plus hautes charges de l'empire.

On s'imagine facilement à quel point de semblables perspectives durent à l'origine solliciter les ambitions de l'aristocratie, et combien de jeunes nobles aspirèrent à ces premières et modestes fonctions municipales de décurion, d'édile, de duumvir, puis de député de l'assemblée des Gaules, de flamine de Rome et d'Auguste, par où s'ouvrait la carrière des honneurs. Les inscriptions nous montrent les indigènes, même de la classe moyenne, en possession de ces fonctions, qu'une administration toujours plus compliquée faisait de plus en plus nombreuses. Quand les charges pécuniaires les eurent rendues trop lourdes, la loi usa de contraintes, de sorte que le cadre resta rempli de gré ou de force.

Et il est de toute évidence que la connaissance du latin était non seulement avantageuse, mais nécessaire à tous les degrés

1. Tac., *Ann.*, XI, 23-25

de cette hiérarchie, étant la langue du pouvoir central et de ses représentants, de la loi et de l'administration.

D'autre part la civilisation latine, alors dans tout son éclat, devait exercer son ascendant sur une race passionnée de culture, à l'esprit souple, à la fois disposée et apte, comme dit César, à imiter et à produire ce que chacun lui enseignait [1]. Ce que nous savons, soit par les auteurs anciens, soit par les découvertes de l'archéologie, nous permet de l'affirmer, le mouvement qui entraîna les villes de Gaule vers les arts, les sciences et les mœurs romaines fut très rapide et très étendu. Au temps d'Ausone, chaque ville de quelque importance avait une sorte d'université, et certaines d'entre elles étaient ouvertes depuis plusieurs siècles. Déjà, soixante-dix ans après la conquête, quand le révolté Sacrovir veut de jeunes nobles pour otages, il va les prendre dans les écoles d'Autun [2]. Poitiers, Toulouse, Reims devinrent à leur tour des centres d'études. Aussi, quand Tacite fait dire à Claude que les Gaules étaient pénétrées des mœurs et de la civilisation romaines, il ne sort pas de la vraisemblance [3].

Or il est évident que la première chose dont vous instruisaient tous les maîtres, c'était le latin; c'est dans le latin qu'on apprenait à lire [4], c'est assez dire qu'il était la base de l'éducation. Les jeunes gens des classes élevées le savaient donc, cela n'est pas douteux. De là à l'adopter exclusivement, il n'y avait qu'un pas, et on comprend comment la vanité, le désir de sortir de la foule amenait les élégants à le franchir. Quand un fils d'Atepomaros prenait le nom de Cornelius Magnus, comment eût-il parlé gaulois, et gâté par son langage l'effet que produisaient son nom et son costume? C. Julius Vercondaridubnus, prêtre de César, ne pouvait non plus prier le dieu son patron qu'en latin. Changer de langue, c'était la condition nécessaire pour réaliser les deux grands désirs des riches de tous les temps : arriver et paraître.

Mais la véritable difficulté subsiste. Quand et comment cette

1. Cæs., *Bel. gal.*, VII, 22.
2. Tac., *Ann.*, III, 43.
3. Id., *Ann.*, XI, 24.
4. Quelquefois en grec, jamais en tout cas en celtique.

habitude de parler latin s'étendit-elle de cette aristocratie, si nombreuse et si puissante qu'on la suppose, aux classes inférieures et aux populations rurales? Quand gagna-t-elle les femmes, de qui dépend la diffusion d'une langue, puisque ce sont elles qui en font la langue maternelle?

Pour répondre à ces difficiles questions, il faudrait savoir comment étaient répartis et groupés les habitants de la Gaule sur le territoire, comment la propriété était divisée entre eux, bref, avoir sur l'état social des populations des renseignements qui nous manquent. Nous entrevoyons seulement, d'après quelques indications de la géographie historique, que de vastes étendues de terrain étaient encore occupées par des marécages ou couvertes d'immenses forêts, et par conséquent à peu près désertes. Nous savons aussi que la terre, loin d'être morcelée entre des travailleurs libres, était placée entre les mains de gros propriétaires, qui groupaient leurs ambacts et leurs colons autour de leurs villas. Beaucoup de nos villages actuels remontent à ces agglomérations primitives.

Ainsi établis aux champs, ces grands propriétaires romanisés, parmi lesquels se recrutaient les corps municipaux, devaient avoir sur la population rurale, qui était en contact immédiat et fréquent avec eux, une influence beaucoup plus considérable que ne l'aurait eue une aristocratie citadine sur le paysan isolé dans sa ferme, et des exemples venus à la fois de haut et de près étaient sûrement efficaces et contagieux.

Il ne faut pas oublier non plus que cette population devait être en grande partie composée d'esclaves, le nombre de ceux-ci ayant été plus tard très considérable, sans qu'on puisse attribuer ce résultat à la domination des Germains, qui n'avaient pas pour système de réduire en servitude les populations vaincues. Or, ces esclaves, achetés sur les marchés, et venus de tous les points du monde, faute de s'entendre entre eux dans leur propre langue, apprenaient tous la même, le latin du maître, comme les nègres ont appris en Amérique le français, l'anglais ou l'espagnol.

Enfin toute la plèbe qu'on enrôlait dans les armées des frontières trouvait là l'occasion de se familiariser avec la langue latine. Les femmes que les soldats pouvaient appeler auprès de leurs cantonnements, les enfants qui leur naissaient, et qui

souvent devenaient de véritables enfants de troupe, profitaient nécessairement de cette éducation.

Ajoutons que pour ces gens des classes inférieures eux-mêmes, il y avait une utilité incontestable, presque une nécessité à savoir la langue dans laquelle se faisait au moins une partie du commerce, et que parlait l'administration tout entière, y compris les juges et les agents du fisc, avec lesquels il fallut de bonne heure débattre des charges qui devinrent peu à peu écrasantes et réduisirent la population libre à l'esclavage.

Mais, quelque impulsion qu'aient pu donner ces motifs, et quelque favorables qu'aient pu être les circonstances, il ne faut pas exagérer les effets qui ont pu en résulter. On s'explique par là que les populations en soient arrivées à entendre le latin, mais non qu'elles l'aient adopté exclusivement, aux dépens de leur propre langue. Il devait arriver, même dans les corps d'auxiliaires, pour lesquels Rome pratiquait le recrutement régional, ce qui arrive de nos jours entre Bretons incorporés : on apprend la langue du cadre, et on converse dans la sienne. Quant à croire, et c'est là un argument qu'on a quelquefois présenté, que l'infériorité des dialectes celtiques aurait été une des causes de leur disparition, cela peut être, mais nous n'en avons aucune preuve, car nous ne savons à peu près rien de ces dialectes considérés comme moyens d'expression, et rien non plus des besoins intellectuels qui auraient contraint les populations à adopter un autre langage. De plus un idiome, si pauvre qu'il soit, peut s'enrichir par emprunt; sa pauvreté fait qu'il se laisse envahir, mais non déposséder [1].

Il est encore beaucoup moins vrai de dire que Rome imposait à ses sujets provinciaux l'abandon de leur parler indigène. Qu'elle n'admît pas, dans les actes publics, d'autre langue officielle que le latin (avant que les circonstances appelassent le grec à une situation égale), cela est certain. Et il n'y a pas lieu d'attribuer grande importance à l'anecdote rapportée par Dion Cassius [2], d'après laquelle un empereur aurait refusé d'entretenir un envoyé qui n'avait ou pas su ou pas voulu

1. J'aime mieux l'argument de ceux qui disent que le latin et le gaulois avaient de nombreux rapports entre eux. (Voir plus haut.)
2. Dion Cass., LX, § 17. Cf. Suet., *Claud.*, § 16.

apprendre le latin, et lui aurait ôté le droit de cité. Quand un préteur était obligé de rendre ses jugements en latin [1], comment le chef de l'État eût-il donné un exemple qu'il était interdit au plus modeste fonctionnaire d'imiter? et ne devait-il pas considérer comme une faute grave et un manque de respect qu'on prétendît lui parler officiellement autrement qu'en sa langue? Mais de ce que le roi François Ier, au dire de Ramus, en usa à peu près ainsi à l'égard de députés provençaux, s'ensuit-il qu'il ait jamais interdit aux provinces du Midi de parler leur idiome? Ce qu'on sait bien, c'est que l'administration impériale, plus clairvoyante en cela que ne semble l'avoir été au début l'aristocratie républicaine [2], comprit quel avantage la diffusion du latin devait avoir pour l'unification de l'empire; au reste, dès les derniers siècles de la République, Rome chercha à le répandre et, comme le dit Valère Maxime, à en augmenter le prestige dans le monde entier [3]. Mais jamais elle ne prétendit l'imposer exclusivement par la contrainte. C'eût été là une exigence tout à fait contraire à la politique générale suivie dans les provinces, en Italie même, où l'étrusque et les patois italiques se parlèrent très tard; or aucun témoignage n'indique qu'on y ait dérogé où que ce soit. Le passage de saint Augustin, qu'on invoque, n'a pas et ne peut pas avoir ce sens. Comment cet évèque eût-il pu prétendre que Rome imposait l'obligation de parler latin, puisqu'il raconte lui-même ailleurs que les prédicateurs parlaient punique à quelques lieues d'Hippone, lorsqu'ils voulaient bien faire comprendre certaines choses, ce qui implique premièrement qu'ils usaient de la langue qu'ils voulaient, et qu'en outre les indigènes avaient quelque chose encore à apprendre en latin [4]?

1. Decreta a prætoribus latine interponi debent. (Tryph., II, *Disput.*, Dig., iv. XLII, 1, XLVIII.)

2. Tite-Live raconte qu'il avait fallu aux Cumains une autorisation pour faire les ventes et les actes publics en latin. (XL, 42.)

3. Quo latinæ vocis honor per omnes gentes venerabilior diffunderetur. (II, 2.)

4. Voici le texte (*De Civ. Dei*, 19, 7, I, p. 320, Dombart) : At enim opera data est ut imperiosa civitas non solum jugum, verum etiam linguam suam domitis gentibus per pacem societatis (ou mieux : sociatis) imponeret. Mais il faut lire la phrase jusqu'au bout. Elle continue : per quam non deesset, imo et abundaret etiam interpretum copia. « On travailla à ce que la cité dominatrice imposât non seulement son joug, mais sa langue aux nations conquises unies dans la paix, à l'aide de laquelle on ne manquât plus, ou mieux on eût en abondance, une foule d'interprètes. » Où voit-on là que Rome obligeât à se servir exclusive-

La disparition du gaulois. — De toutes les considérations qui précèdent, il faut conclure, il me semble, que la substitution du latin au gaulois fut très lente et résulta seulement du long travail des siècles. Plusieurs textes, même en les interprétant avec la critique la plus sévère, semblent appuyer cette opinion, tandis qu'aucun ne la contredit.

Je n'ai point l'intention de les examiner un à un; ce qui a été fait ailleurs. Mettons que nous ne savons rien pour les époques tout à fait basses. J'ai dit en effet plus haut quel cas il fallait faire d'un texte souvent cité de Sidoine Apollinaire. Les autres ont moins de valeur positive encore.

Que Claudien, un Alexandrin, s'étonne dans une épigramme de voir des mules obéir à des mots gaulois et s'en amuse, cela prouve peu. Un lettré de son espèce ferait la même réflexion en regardant « les vaches qui passent le gué », et que le paysan conduit au cri de *Dia* ou *Hot!* S'en moquât-il en un sonnet bien parisien, cela ne prouverait nullement que le paysan parle patois, en dehors de ces cris communs à tous les charretiers d'une région, soit patoisants, soit de langue française.

On a rapporté aussi qu'Ausone, Venance Fortunat, Grégoire de Tours, savaient la signification de mots celtiques, tels que *Divona*, *Vernemetis*, *Ulrajectum*, *Vasso Galatæ*. C'est vrai, mais d'abord ces mots sont des noms considérables de choses ou d'êtres célèbres, et seraient-ils même des mots ordinaires, que le souvenir a pu s'en conserver très longtemps, après la disparition de la langue à laquelle ils appartenaient. J'ai connu des vieillards qui avaient retenu jusqu'en 1885, des mots entendus de la bouche des cavaliers hongrois en 1815 et qui ignoraient totalement le magyar. Le dialecte cornique est éteint depuis un siècle, et aujourd'hui encore on répète dans le pays : Cela se disait ainsi en cornique; il se conserve dans la mémoire des populations un embryon de vocabulaire [1].

A première vue il paraît plus étonnant que dans une Pharmacopée, faite pour être répandue, Marcellus, de Bordeaux, tra-

ment du latin? Il y a plus : la phrase implique que tous n'avaient pas suivi le mouvement où on les entraînait. Sinon de quoi eussent servi ces interprètes, à des gens qui eussent parlé une langue unique? Le verbe *imponere*, s'il doit être pris dans tout son sens d'*imposer*, est amené par *jugum*.

1. Voir *Revue celtique*, III, 239.

duise le nom de certaines plantes en celtique [1]. Il semble que dans sa charité il veuille faciliter à ses frères l'usage des simples. Mais pourquoi donner le nom vulgaire d'une dizaine à peine, et non de toutes celles qui sont citées dans son gros recueil? La vérité est que Marcellus est un plagiaire éhonté, quoiqu'il affecte de parler en son nom personnel [2]. Il a non seulement emprunté à Pline et à ceux qu'il nomme, mais à une foule d'autres, comme la critique moderne l'a montré. Ce n'est donc pas parce qu'il fallait traduire en gaulois les noms de la flore aux gens du temps de Théodose qu'il a cité quelques termes — fort mal identifiés d'ailleurs jusqu'ici, — mais parce qu'il a trouvé ces indications dans quelqu'un des livres qu'il compilait [3].

Mais, pour le IIIe et le IVe siècle [4], nous avons deux témoignages

1. Éd. Helmreich, c. 33, 63 : Herba est, quæ Græce nymphea, Latine clava Herculis, Gallice *baditis* appelatur (le nénuphar).

20, 68 : Fastidium stomachi relevat papaver silvestre, quod Gallice *calocatanos* dicitur.

16, 100 : Herba, quæ Gallice *calliomarcus*, Latine equi ungula vocatur.

2. Nec solum veteres medicinæ artis auctores Latino dumtaxat sermone perscriptos, cui rei operam uterque Plinius et Apuleius et Celsus et Apollinaris ac Designatianus aliique nonnulli etiam proximo tempore inlustres honoribus viri, cives ac majores nostri, Siburius, Eutropius atque Ausonius, commodarunt, lectione scrutatus sum, sed etiam ab agrestibus et plebeis remedia fortuita atque simplicia, quæ experimentis probaverant, didici. (Id., *ib.*, Préface.)

3. J'ajoute que ces indications, même prises à la lettre, ne prouveraient rien. J'ai été élevé dans une famille parlant exclusivement français, et j'ai ignoré jusqu'à ces derniers temps le nom français d'un reste de pomme à demi mangé ou d'une tige de chou. Je n'avais jamais entendu appeler le premier que nâchon, le second que crôche, même dans les promenades du collège. Aujourd'hui encore je serais fort embarrassé de traduire exactement d'autres noms de choses de la campagne, par exemple *mokotte* (bouquet de noisettes); je sais ce que c'est qu'une lessive qui *chabionque*, ou que du chanvre qu'on *cerise*, il me serait impossible de donner l'équivalent de ces termes en français de Paris. Les gens des villes quittent le patois, mais leurs enfants et petits-enfants gardent longtemps après les termes patois qui se rapportent à la vie paysanne, — pour ne parler que de ceux-là, — même quand ils ont leurs équivalents dans la langue officielle. Pour mon compte, j'ai constaté que j'use en parlant de plus de deux cents lotharingismes.

4. Inutile de discuter ici les textes antérieurs, puisque, si on parlait le celtique au IIIe siècle, il est bien évident qu'on le parlait aussi au IIe. Remarquons toutefois que ces premiers textes ne sont pas, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, les plus probants. En effet, quand Irénée, évêque de Lyon, se plaint qu'il est occupé à un dialecte barbare, malgré le rapprochement des deux mots celte et barbare, il n'est pas évident qu'il s'efforce d'apprendre le celtique (voir *Contra Hæreses*, Procem. Opera, éd. Migne, t. VIII de la Patrologie grecque). Un passage des *Nuits attiques* n'est guère plus concluant. Que des gens éclatent de rire en entendant un avocat archaïsant employer de vieux mots « comme s'il avait dit je ne sais quoi en étrusque ou en gaulois », on peut avoir affaire ici à une de ces manières de parler dont nous traitions plus haut, et à une comparaison qui n'a rien d'exact. En outre, une anecdote d'Aulu-Gelle n'est pas nécessairement de l'époque d'Aulu-Gelle, et les conteurs comme lui ramassent de vieilles histoires

très importants qui prouvent que le gaulois était encore en usage. Le premier est un passage du *Digeste* [1], qui stipule que les fidéicommis peuvent être faits en celtique. Et on ne saurait douter qu'il s'agisse du celtique de Gaule, sinon Ulpien eût dit *Britannica lingua* et non *Gallicana*.

Le second est une phrase que saint Jérôme a mise en tête du commentaire sur l'épître aux Galates [2]. Comme on lui avait demandé quelle langue parlait ce peuple, s'il avait changé la sienne pour une autre, ou s'il l'avait gardée tout en en apprenant une nouvelle, il répond : Les Galates, tout en ayant adopté la langue grecque, dont on se sert dans tout l'Orient, ont une langue propre, à peu près la même que les Trévires, peu importe s'ils en ont corrompu depuis quelque chose, alors que les Africains aussi ont changé sur quelques points la langue punique, et que la latinité elle-même se transforme tous les jours suivant les pays et sous l'influence du temps.

Il est fâcheux que, moins préoccupé de nous renseigner sur les Trévires que sur les Galates, saint Jérôme ait trop rapidement passé sur le cas des premiers, et négligé de nous apprendre s'ils se servaient du latin comme leurs frères d'Asie du grec. Mais il ne résulte pas moins de ce texte qu'il subsistait à Trèves ou aux environs de Trèves, un dialecte celtique, qui pouvait être en concurrence avec le latin, mais n'avait pas été éteint par lui [3].

qui, si on s'y fiait, amèneraient à de singulières erreurs chronologiques. (Voir *Noct. Att.*, XI, 7, 4.)

On peut faire une observation analogue sur un texte de Lampridius (Alex. Sév., LIX) qui rapporte qu'Alexandre Sévère (IIIe siècle) aurait été interpellé en gaulois. Le récit, bien postérieur à l'événement, peut avoir été inventé, d'autant plus qu'il s'agit là de présages de mort qui auraient averti l'empereur, et il faut bien admettre que cette histoire de présages est suspecte. Ensuite l'anecdote serait-elle authentique et l'interprétation que les anciennes superstitions lui donnaient seule fausse, il n'y aurait pas lieu de généraliser. Une druidesse pouvait parler une langue sacrée, qui n'était plus celle du peuple. Le fait est trop commun pour y insister.

1. L. XXXI. 11.

2. Œuvres, VII, 357, vol. 26 de la Patrol. latine.

3. En vain a-t-on essayé de contester la valeur du témoignage de saint Jérôme, soit en prétendant, comme Fustel de Coulanges, que les Trévires étaient des Germains, soit comme M. Perrot (*Revue celt.*, I, 179; *De Galatia*, 87-90, 168-170), en soutenant que l'auteur a dû recueillir quelque tradition antérieure relative aux Galates, et qu'à l'époque où il écrivait, ces Galates étaient absolument hellénisés, à en juger par tout ce que nous savons du pays. La thèse de Fustel de Coulanges est démontrée fausse, à défaut d'autres preuves, par les textes mêmes dont il l'appuie (Cæs., *Bel. gal.*, VIII, 25. et Tac., *De mor. germ.*, 28); celle de

A partir de cette époque, je l'ai dit, nous ne savons plus rien de certain. Cependant s'il m'est permis à mon tour de hasarder une hypothèse, j'estime que c'est à ce moment surtout que la victoire du latin devint définitive. Il paraîtra étrange au premier moment de croire que la langue de Rome triomphe complètement alors que sa puissance va succomber. Mais il importe de se défier des idées fausses que les divisions classiques de l'histoire ont introduites dans nos esprits. Ni la prise de la ville par Alaric, ni la disparition même de l'Empereur d'Occident en 476, ne marquent la fin de l'Empire et de l'idée romaine [1]. De Constantinople, de Rome même, quoique occupée par les barbares, la majesté de la puissance colossale qui avait gouverné le monde pendant tant de siècles continuait à en imposer à tout l'Occident, à ses papes et à ses rois, aussi bien qu'à ses peuples. On en a apporté cent preuves, car les traces de cette influence se font sentir partout et à chaque instant, en attendant qu'elle éclate dans les deux plus grands événements de cette époque : la constitution définitive de la papauté et la restauration de l'Empire d'Occident. En Gaule, en particulier, il fallut bien des générations encore, pour que les nouveaux maîtres se considérassent comme indépendants [2], quoiqu'on eût secoué, comme dit la loi salique, le dur joug des Romains.

A l'intérieur, si le trouble fut très profond, du moins il ne fut pas fait, comme on est trop porté à le croire, table rase du passé. Les historiens ont montré comment, dans les royaumes des Bourgondions et des Wisigoths, l'administration romaine subsista presque intacte. Chez les Francs aussi, la propriété des Gallo-Romains fut respectée, l'organisation religieuse et

M. Perrot ne tient pas compte de la distinction que nous avons faite plus haut entre une langue épigraphique et une langue usuelle; en outre, elle est contraire à tout ce que nous savons de saint Jérôme, écrivain consciencieux qui avait voyagé et eu occasion d'observer directement des Galates et des Trévires, qu'enfin une compétence toute spéciale en matière de langues poussait à s'occuper des faits de ce genre, en même temps qu'elle lui permettait de s'y reconnaître avec sûreté.

1. Rutilius Namatianus, qui écrit au lendemain de cet événement, ne se doute aucunement de son importance. (Voir *Itinér.*, I, 43 et suiv.)

2. En 475, une ambassade va demander à l'empereur Zénon de rétablir Nepos, témoignant de l'attachement dont parlait Procope en 467. Clovis, maître du pays, n'a tout son pouvoir que quand l'empereur l'a nommé maître des soldats, patrice romain et consul. Ses fils et ses petits-fils envoient des ambassadeurs à Constantinople. Héraclius donne des ordres à Dagobert Ier, etc., etc. (Voir l'*Histoire générale*, I, 58-371.)

sociale conservée, avec des modifications. La vieille civilisation latine elle-même, si elle fut mortellement atteinte, ne périt pas d'un seul coup. Il fallut pour cela la nuit épaisse du VIIe siècle. Mais en pleine invasion, à quelque distance des Goths ou au milieu des Francs, les lettres de Sidoine Apollinaire en font foi, il y avait encore des écoles, des bibliothèques, des libraires, toute une société élégante et raffinée, qui lisait et écrivait, toute une jeunesse qui étudiait.

On peut donc considérer que les forces qui, de tout temps, avaient contribué à la diffusion du latin, continuèrent jusqu'au VIIe siècle, tout au moins jusqu'au milieu du VIe, à agir dans le même sens, diminuées sans doute considérablement, mais non annihilées par la présence des barbares. Et depuis près de deux cents ans de nouvelles influences étaient venues s'ajouter aux premières pour assurer la victoire.

Un premier événement, capital dans l'histoire, très important aussi dans la question spéciale qui nous occupe, c'est le développement du christianisme. L'église grecque, établie à Lyon au IIe siècle, cela est avéré aujourd'hui, malgré les anciennes légendes, avait été presque inféconde, et c'est à partir du IIIe siècle seulement que la nouvelle doctrine se répandit dans les trois Gaules [1]. Au IVe, le pays comptait au moins trente-quatre évêques, peut-être sensiblement plus.

Il est de toute vraisemblance que, pour propager la parole de Jésus, ses prêtres parlèrent le celtique, s'il le fallut, comme ils le firent plus tard en Irlande, comme ils parlaient déjà ailleurs d'autres langues, qu'ils traduisirent, quand ils le jugèrent nécessaire, dans le vieil idiome de ces paysans, si lents à conquérir (*pagus* < *paganus*), les dogmes et les légendes, mais la langue officielle de la religion n'en était pas moins en Occident le latin, langue universelle de l'église universelle; c'est en latin que se discutait la doctrine, que se célébraient les rites aux symboles mystérieux et attrayants, que se lisait même la « bonne nouvelle », dont une règle d'origine inconnue, mais qui fut abandonnée seulement au XIIe siècle, interdisait de donner une traduction littérale en langue étrangère. Il n'est pas besoin d'y

1. Serius trans Alpes Dei religione suscepta (Sulp. Sév., *Chron.*, II, 32. Cf. Duchesne, *Fastes épiscopaux de l'anc. Gaule*, I, 46.)

insister, et de montrer quel appoint apportait à la latinisation cette nouvelle force qui entrait en jeu, et ce que gagnait le latin à servir d'organe à une église jeune, ardente, avide de propagande et de conquêtes, qui ne s'adressait plus seulement, comme l'école, surtout au citadin, mais à l'homme de la campagne, à sa femme, à ses enfants, mettait autant de zèle à gagner les « collèges des petites gens » et les cases des esclaves que la maison d'un « clarissime », comme Paulin.

En second lieu, il ne faut pas oublier qu'une grande partie de la population gauloise indigène fut peu à peu chassée des campagnes. En effet, la belle période de prospérité matérielle ne dépassa guère le règne des Antonins; bientôt après les impôts dont on surchargea le peuple, lui firent abandonner la terre qui ne le nourrissait plus [1]. On vit les paysans, poussés par la misère, entrer dans la voie des violences, comme ces Bagaudes, qui à plusieurs reprises, après avoir porté la dévastation autour d'eux, se firent exterminer. D'autres émigrèrent vers les villes, qui offraient un abri et du travail.

L'arrivée des barbares contribua d'autre part, et puissamment, à cette éviction. Depuis longtemps des esclaves germains, des prisonniers étaient introduits individuellement, des bandes vaincues amenées collectivement, sur le territoire de la Gaule [2]. Quand l'empire prit d'autres barbares à son service, à titre de fédérés et de lètes, ce fut un usage régulier de les établir, leur service fait, comme laboureurs. Julien cantonna dans le Nord des Francs Saliens battus, Constance Chlore y mit des Chamaves et des Frisons, Constantin des Francs, pour cultiver en esclaves, suivant les paroles d'Eumène, les terrains qu'ils avaient dépeuplés en pillards [3]. La *Notitia dignitatum*, rédigée vers 400, signale des cavaliers saliens, bructères, ampsivariens en Gaule.

1. On en a la preuve, non seulement dans les plaintes exagérées de Lactance ou les déclamations de Salvien, mais dans les textes officiels. Le code théodosien traite longuement des terres abandonnées. Eumène, *Grat. act.*, ch. VI, 2, dit : Les champs qui ne couvrent pas les frais sont, par nécessité, abandonnés, et aussi à cause de la misère des paysans qui, écrasés de dettes, n'ont pu ni dériver les eaux, ni couper les plantes sauvages. Aussi tout ce qu'il y a eu autrefois de sol habitable, est ou infecté de marécages, ou hérissé de broussailles, etc.

2. Impletæ barbaris servis romanæ provinciæ. (Trebell. Pollion, *Claude*, 9.)

3. Eumène parle à plusieurs reprises de ces établissements de barbares : Nerviorum et Trevirorum arva jacentia excoluit receptus in leges Francus (*Paneg. Const.*, c. 21); arat ergo nunc mihi Chamavus et Frisius (*Ib.*, 9); intimas

Il y a des Suèves au Mans, à Bayeux, en Auvergne, des Bataves à Arras, des Francs à Rennes, des Sarmates à Paris, Poitiers, Langres, Valence, d'autres Germains à Senlis et à Reims. Un corps de Sarmates a laissé son nom à Sermaize (Sarmatia); un corps de Taïfates, à Tiffauge-sur-Sèvre, dans le Poitou, un corps de Marcomans à Marmagne. Et les invasions qui surviennent amènent les Wisigoths en Aquitaine, les Bourgondions en Savoie et dans la vallée du Rhône. Devant ce flot humain les anciens possesseurs ont dû reculer, là où il en restait encore, et s'enfuir vers les villes et les agglomérations, de sorte que les anciens îlots ruraux, où le celtique se maintenait, ne pouvaient dès lors que disparaître.

On a cru pendant longtemps que la Bretagne, grâce à sa situation péninsulaire, avait offert au vieil idiome un dernier refuge. Il est vrai qu'un dialecte celtique se parle encore aujourd'hui, sous le nom de bas-breton, dans la moitié du Morbihan, des Côtes-du-Nord, et la totalité du Finistère[1]. Mais les dernières recherches ont montré que ce dialecte a été réimporté en France par les Bretons insulaires, qui, fuyant l'invasion saxonne, vinrent s'établir en Gaule, du ve au viie siècle. Peut-être existait-il dans le pays des restes de celtique qui ont facilité cette introduction; on ne peut ni l'affirmer, ni le nier, faute de faits positifs. Mais il semble bien, d'après le peu que nous savons du gaulois et de ses dialectes, qu'il n'a en rien influé sur le nouvel idiome de la Bretagne, qui, lorsqu'on l'étudie dans ses sources anciennes, apparaît presque identique au gallois d'outre-Manche. Et si nous avions des textes remontant au vi^e siècle, il est de toute vraisemblance que toute différence disparaîtrait. Le latin a chassé le celtique de l'Armorique, comme de la Gaule tout entière[2].

Franciæ nationes a propriis sedibus avulsas, ut in desertis Galliæ regionibus collocarentur. (*Paneg.*, VII, 6, 2.)

1. Voir particulièrement Loth, *L'émigration bretonne en Armorique*, 1883.

2. Voir plus haut ce qui a été dit du basque, p. xxviii.

III. — *Le latin parlé.*

Les sources. — Quel était ce latin parlé dans les Gaules? La divergence de vues est complète sur cette question entre les philologues. Les uns, qui étudient le latin à l'époque moderne, quand, modifié profondément, il porte le nom d'espagnol, d'italien, de provençal, de français, y rencontrent dès les origines des nouveautés si grandes, ils sont conduits si souvent par les raisonnements étymologiques à des formes et à des mots étrangers au latin, tel que nous le connaissons, qu'ils concluent à l'existence d'une langue distincte, qui aurait vécu dès l'époque romaine, et se serait parlée à côté de la langue classique qui s'écrivait; c'est cette langue à laquelle ils donnent généralement le nom de *latin vulgaire*.

Les autres, qui partent au contraire du latin classique, et le suivent dans les différents textes de l'époque romaine, tout en reconnaissant à certains mots, formes, ou tours qu'ils relèvent chez les écrivains et dans les inscriptions, ou que les grammairiens leur ont signalés, un caractère populaire, nient absolument qu'il y ait jamais eu un autre latin que celui des livres, le reste n'étant qu'inventions d'étymologistes dans l'embarras[1].

La vérité est, autant que l'état actuel de la science permet d'en juger, entre ces deux opinions extrêmes. La difficulté, ici encore, c'est que les sources sont très pauvres. Un traité de « gasconismes ou de gallicismes corrigés », qui remonterait au IIe ou au IIIe siècle de notre ère, serait pour nous d'un prix inestimable. Malheureusement nous n'avons plus l'ouvrage de Titus Lavinius : *De verbis sordidis*, ni rien qui le remplace[2]. Les grammairiens dont les traités nous sont parvenus notent bien des choses « qu'il ne faut pas dire », mais ils ne nous apprennent pas où on les disait, ni à quelle époque[3]. Quant aux écrivains,

1. Cette opinion, beaucoup moins répandue que la première, a été soutenue par Eyssenhardt : *Römisch und Romanisch*, Berlin, 1882.

2. Verrius Flaccus ne nous a pas été conservé entièrement, et il vivait sous Tibère. Nous avons, il est vrai, de Festus un : *De significatione verborum*, mais fragmentaire, et mutilé dans l'extrait de Paul Diacre.

3. Les recueils les plus précieux pour nous, sous ce rapport, sont l'*Appendix*

c'est en passant, bien entendu, qu'ils signalent quelque particularité du parler commun, ou font allusion à son existence [1]. Voilà pour les sources indirectes.

C'est donc le plus souvent directement, que nous devons, sans indication des anciens, et avec le seul secours de la philologie, distinguer et relever dans les textes latins ce qui appartenait au langage vulgaire. Le travail immense et délicat de ce dépouillement n'est pas terminé, et les résultats acquis ne sont coordonnés nulle part. On peut prévoir toutefois qu'ils seront loin d'être ce qu'on pourrait désirer, les œuvres étant presque toutes, même quand les auteurs s'en défendent, essentiellement littéraires.

Un refrain de marche, composé par quelque légionnaire, une chanson de berger, avec moins de mérite peut-être, ferait cependant peu regretter une ode de Sidoine ou une églogue de Calpurnius. Mais, si les Romains blasés ont demandé, comme nos modernes, des plaisirs nouveaux à la poésie des faubourgs ou des hameaux, ce répertoire méprisé ne nous est malheureusement pas parvenu. Les Atellanes elles-mêmes, qui eussent été précieuses, ont disparu jusqu'à la dernière [2].

Les livres de demi-savants manquent aussi, pour les périodes un peu anciennes ; on ne cite guère que le *Bellum africanum* et le *Bellum hispaniense*. A l'époque chrétienne même, chacun, tout en professant le mépris et la haine de la rhétorique alliée à la philosophie pour la défense du paganisme, s'efforce d'écrire sans fautes, au moins jusqu'au VIe siècle. Lucifer parle de son *langage rustique*, et il copie Virgile ; Sulpice Sévère, Ruricius, Sidoine Apollinaire sont dans le même cas ; leurs œuvres, la liturgie elle-même, tâchent d'atteindre à la plus grande correction possible, et d'éviter la *rusticitas* [3].

Probi, le *Glossaire* de Placidus, Consentius, deux petits traités d'orthographe (*Gram. Lat.* de Keil, VII, 92) et enfin les *Origines* d'Isidore de Séville.

1. Voir par exemple Cic., *De off.*, II, 10 ; Pline, *Hist. nat.*, Préf., etc.

2. Pétrone doit être étudié avec critique et précaution. Le langage populaire y est souvent représenté non par une image, mais par une caricature.

3. Un des écrits les plus intéressants, sous ce rapport, est le voyage de Silvia, récemment découvert : *Peregrinatio ad loca sancta*. (Cf. le commentaire de Sittl dans les *Verhandlungen der 40ten Vesammlung deutscher Philologen in Görlitz*, Leipzig, 1890.) Voici une phrase qui fera juger de son latin : Inde denuo alia die facientes aquam, et euntes adhuc aliquantulum inter montes pervenimus ad mansionem, quæ erat jam super mare, id est in eo loco, ubi jam de inter montes exitur, et incipitur denuo totum jam juxta mare ambulari. Je traduis littéralement : De là de nouveau, le jour suivant, faisant de l'eau, et allant encore un peu entre les montagnes, nous parvînmes à une maison, qui était

Quant aux inscriptions, si on excepte quelques graffiti de Pompeii et des catacombes, d'autres inscriptions encore, mais en très petite quantité, elles n'ont pas fourni les renseignements variés et précis, que pouvaient faire espérer leur nombre, la variété des endroits où elles ont été trouvées, et celle des gens qui les ont fait faire. C'est qu'en réalité, comme on n'emploie guère la pierre et qu'on n'emprunte la main du lapicide que pour des objets sérieux et dans des circonstances importantes, la langue des plus humbles s'élève ces jours-là, et là où elle faillirait, l'ouvrier, qui est chargé de la traduire, guidé au besoin par des modèles et des formulaires, la corrige et la transforme. Nous avons peut-être dans les inscriptions des petites gens de l'antiquité leurs pensées et leurs sentiments, nous n'avons ni leur style ni leur langue, pas plus que leur écriture, mais une langue épigraphique à peu près commune, que des ouvriers, dont beaucoup peut-être étaient Italiens ou au moins urbains, comme de nos jours, se transmettaient [1].

Il faut arriver à l'époque barbare, où toute culture est presque éteinte, pour trouver en abondance des textes pleins de barbarismes et de solécismes, que l'ignorance générale ne permet plus aux scribes ni même aux auteurs d'éviter. Alors des graphies fautives, images plus ou moins fidèles de la prononciation populaire, une grammaire, une syntaxe, un vocabulaire en partie nouveaux envahissent les diplômes, les formulaires, les inscriptions, les manuscrits. Réunis et interprétés, ces faits seront, d'après ce que nous en savons déjà, du plus haut intérêt. Ils nous apporteront, malgré les falsifications que des correcteurs postérieurs ont fait subir aux textes, malgré les efforts que les scribes ont fait pour bien écrire et suivre un reste de tradition, des indications précieuses sur la langue parlée, qu'ils reflètent confusément. Mais ils ne suppléent pas ceux de l'époque précédente, dont nous sommes obligés de reconstituer sur bien des points le langage par induction et par hypothèse.

déjà sur la mer, c'est-à-dire en ce lieu où déjà on sort d'entre les montagnes, et on commence à aller de nouveau tout jouxte la mer (ed. Gamurrini : *Studi e Documenti di Storia*, IX, 110).

1. Voir Le Blant, *Revue de l'art chrétien*, 1859; Cagnat, *Revue de philologie*, 1889, p. 51. Qu'on réfléchisse à la persistance de certains mots, presque absolument morts comme *ci-gît*, qui se répètent néanmoins toujours sur les tombes qu'on apporte de la ville jusque dans les hameaux les plus reculés.

Latin classique et latin vulgaire. — Un fait certain, c'est qu'en Italie même, et anciennement déjà, le latin parlé et le latin écrit n'étaient pas identiques. On pourrait le supposer avec raison, puisqu'il en est ainsi dans tous les pays qui ont une littérature et un enseignement. Mais nous avons sur ce point mieux que des probabilités; outre qu'il nous reste quelques inscriptions très intéressantes sous ce rapport, les anciens nous ont parlé à différentes reprises d'un *sermo inconditus, cotidianus, usualis, vulgaris, plebeius, proletarius, rusticus*[1].

La difficulté est de savoir d'abord quelle valeur positive il faut attribuer à tous ces mots qui ont à peu près en français leurs équivalents : *langage sans façon, sans apprêt, ordinaire, commun, trivial, populaire, populacier, provincial*. L'usage que nous faisons nous-même de ces expressions et d'autres analogues, telles que *langage de portefaix, d'école, de caserne, de corps de garde*, etc., montre combien serait fausse l'idée qu'il coexiste en France un nombre d'idiomes correspondants, tandis qu'il ne s'agit que de nuances variées qui teintent un parler commun, et dont plusieurs sont si voisines qu'on ne saurait établir de limites entre elles.

Le second point, de beaucoup le plus important, est de savoir dans quel rapport ces parlers, qui formaient ensemble le latin dit vulgaire et populaire, étaient avec la langue écrite. Il est certain qu'originairement ils se sont confondus avec elle.

Il se forma ensuite, vers le temps des Scipions, un bon latin, comme il s'est formé en France un bon français, de 1600 à 1650, dans lequel tout le monde s'efforça d'écrire. Ce bon latin ne demeura bien entendu pas immobile et semblable à lui-même; c'est chose impossible à une langue qui vit et sert d'organe à la pensée d'un grand peuple, cette langue ne fût-elle qu'écrite sans être parlée par lui. Le latin classique resta donc accessible aux nouveautés, qu'elles lui vinssent des milieux savants, de la Grèce ou même du monde des illettrés, l'étude comparative des auteurs l'a surabondamment démontré. Quelque peine qu'il ait prise de l'imiter, Ausone ne tenait plus la langue de Virgile, et Constantin ne haranguait plus le Sénat dans le latin de César.

1. Voir Wölfflin, Philol., XXXIV, 1876, p. 138.

Mais, ces réserves faites, il est incontestable que la langue littéraire est toujours dans une large mesure traditionnelle, et que, « clouée à des livres », elle conserve des mots, des tours, que certains passages rendent « classiques », des prononciations dites élégantes, que l'orthographe protège, restaure même parfois, tandis que l'usage courant les a laissés tomber. Ceci n'a pas besoin d'être démontré. D'autre part, si une langue écrite reste ouverte, comme je viens de le dire, c'est souvent à d'autres nouveautés que celles qui s'introduisent dans la langue populaire. Le français littéraire reçoit annuellement un immense apport de grec et de latin, dont pas un millième peut-être n'entre dans le langage courant, tandis que le français parlé crée ou emprunte à l'argot une foule de termes qui ne pénètrent pas le Dictionnaire de l'Académie. Leurs deux évolutions sont sur bien des points divergentes.

Il dut nécessairement en être de même dans la partie latinisée de l'empire romain où, pendant que les écrivains grécisaient, le langage courant subissait le contact d'idiomes nombreux, et était entraîné par les habitudes linguistiques, physiologiques et psychologiques, de vingt peuples différents, dans des directions multiples.

On peut donc conclure, il me semble, en toute assurance, que, pris aux deux extrémités, dans les livres de l'aristocratie cultivée, d'une part, et de l'autre dans les conversations du petit peuple des paysans ou des esclaves, le latin devait considérablement différer, même à Rome, et d'assez bonne heure. Du quartier de Suburra à la Curie il devait y avoir une assez grande distance linguistique, comme chez nous de la place Maubert à la Sorbonne. Mais il ne faut pas se contenter de regarder à ces deux pôles opposés, ni prendre à la lettre les expressions dont on se sert communément, en opposant le latin vulgaire au latin classique, comme deux idiomes distincts, constitués et organisés chacun à sa façon. Le mot d'*idiomes*, comme celui de *langues*, ne convient pas, il ne peut être question que de *langages*. En outre, quelles que puissent être les séparations de ce genre, le fonds reste commun, et on continue à s'entendre des uns aux autres; il y a plus, si certaines tendances contribuent à accroître constamment les divergences, une action et

une réaction réciproques, qui naissent nécessairement de la vie commune, travaillent en même temps à les effacer. Des éléments populaires montent dans la langue écrite, pendant que des éléments savants descendent et se vulgarisent : il se fait d'une extrémité à l'autre un perpétuel échange et une circulation quotidienne. Qu'elle fût moindre à Rome que dans notre pays, où tant de causes, mais surtout l'imprimerie la rendent si puissante, cela n'est pas douteux, elle s'y exerçait néanmoins. Enfin il n'y a jamais eu *un* latin classique et *un* latin populaire[1]. C'est par une série de nuances infinies qu'on passait du grammairien impeccable à l'illettré, et entre le parler des deux, une multitude de parlers et de manières d'écrire formaient d'insensibles transitions, un même individu pouvant présenter plusieurs degrés de correction dans son langage, suivant qu'on l'observait dans un discours d'apparat ou dans l'abandon de sa conversation familiale. Le latin, que les Gaulois apprenaient directement ou indirectement, c'était donc bien pour le fond la langue que nous connaissons, mais diversement modifiée pour le reste, suivant les maîtres et les élèves. Très élégant et très pur quand il sortait de la bouche d'un rhéteur et d'un grammairien, et qu'il était destiné aux oreilles d'un jeune noble, désireux de compter parmi les lettrés, ou ambitionnant les hautes fonctions de l'empire, il se gâtait vraisemblablement au fur et à mesure qu'on descendait de ce puriste au soldat, au colon ou au commerçant, dont les circonstances faisaient un professeur de langue, et que l'élève, de son côté, réduisant ses aspirations et ses besoins, ne visait plus qu'à se faire à peu près entendre. Essayer d'entrevoir, même approximativement, combien de Gaulois ont pu entrer dans l'une ou l'autre de ces catégories, ce serait essayer de déterminer quelle était l'instruction publique en Gaule, chose dont nous ne savons absolument rien[2]. Il est seulement vraisemblable que la possession de la pure latinité était le but auquel tous tendaient, à mesure qu'ils s'élevaient dans l'échelle sociale.

1. Voir là-dessus une excellente page de Bonnet, *o. c.*, p. 36.

2. Encore raisonnons-nous ici comme si les maîtres avaient tous été Romains, tandis que beaucoup venaient des provinces et, tout en parlant latin, ne pouvaient manquer d'apporter, chacun, sinon leurs dialectes, au moins des provincialismes. Il est certain que nombre d'entre eux étaient Grecs, et on arrivera peut-être à retrouver un jour leur influence; il n'est pas impossible, par exemple,

Et cela dura ainsi tant qu'il y eut un empire, une littérature et une civilisation.

Le bas-latin. — L'arrivée des barbares, la chute de Rome et les événements politiques qui en résultèrent eurent, sinon tout de suite, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, du moins au VIe et surtout au VIIe siècle, une répercussion considérable sur le langage. Le bas-latin, c'est-à-dire le latin écrit de cette époque, en donne des preuves suffisantes.

Les écoles qu'Ausone avait vues si florissantes encore, se fermèrent, et le monde, réalisant les tristes appréhensions de Sidoine Apollinaire [1], tomba dans une ignorance si profonde qu'on a peine à l'imaginer. A Rome même, dans l'Église, dont les écoles s'ouvrirent seulement plus tard, et jusque dans la chancellerie pontificale, on en vint à ce point de ne plus écrire le latin qu'avec d'énormes fautes. Un personnage aussi considérable que Grégoire de Tours, issu d'une grande famille, élevé par des évêques, eux-mêmes de haute naissance, évêque à son tour, laisse passer en écrivant des bévues si nombreuses et si grossières qu'on avait cru longtemps devoir en accuser ses copistes. Vergilius Maro, qui fait profession de grammaire, commet des erreurs qu'on ne pardonnerait pas à un écolier [2]. Et si de ces savants du temps, on descend à des notaires et à des scribes, la langue qu'on rencontre, non seulement sous leur plume, mais dans les formulaires qui leur servent de modèles, devient un jargon presque incompréhensible. Aucun latin de cuisine n'est plus barbare que le bas-latin, souvent plus qu'énigmatique, de l'époque mérovingienne. Voici par exemple quelques lignes d'un modèle de vente, tel qu'on le trouve dans les formules d'Angers [3] : Cido tibi bracile valente soledis tantus, tonecas tantas, lectario ad lecto vestito valento soledis tantus, inaures aureas valente soledus tantis.... Cido tibi caballus cum sambuca et omnia stratura sua, boves tantus, vaccas cum sequentes tantas... Comparez encore cet acte de libération des formules d'Auvergne (p. 30) : Ego enim in Dei nomen ille et coiuues mea illa pre remedio

qu'elle ait laissé sa trace dans le retour à la prononciation de l'*s* finale, un moment abandonnée.

1. *Epitr.*, IV, 17.
2. Voir Ernault, *De Virgilio Marone grammatico Tolosano*, Paris, 1886.
3. Éd. Zeumer, p. 5.

anime nostræ vel pro æternam retributionem obsolvimus a die presente servo nostro illo una cum infantes suos illus et illus, que de alode parentorum meorum... mihi obvenit a die præsente pro animas nostras remedium relaxamus, ut ab ac die sibi vivant, sibi agant, sibi laboret, sibi nutramenta proficiat, suumque jure commissos eum et intromissus in ordinem civium Romanorun ingenui se esse cognoscant.

Quiconque a des notions de latin remarquera sans peine les fautes de toutes sortes accumulées dans ces quelques lignes. Encore est-ce là, comme je l'ai déjà fait remarquer, du latin écrit, je dirai même du latin de choix, fait pour être transcrit dans des actes. On peut juger par là de ce qu'était la langue parlée par la masse.

Du latin vulgaire au roman. — Au reste les langues romanes ont permis, par comparaison, de reconstituer sinon avec certitude, du moins avec grande vraisemblance, l'ensemble de la physionomie de ce latin vulgaire, et de retrouver au moins les grands traits qui le caractérisaient. Il est aujourd'hui acquis que, au VIIe siècle et déjà au VIe, des différences profondes, qui souvent avaient commencé à s'accuser à une époque bien plus haute, séparaient, sous le rapport de la prononciation, du lexique et de la grammaire, le latin parlé, ou si l'on veut, les latins parlés, du latin classique.

Voici quelques traits — je cite en général de préférence ceux qu'on attribue au latin de Gaule — qui en donneront une idée. Des sons étaient tombés : l'*h* au commencement des mots, l'*m* à la fin[1]; des voyelles atones placées entre l'accent et la finale (*colpu* = *col(a)pum*, *domnu* = *dom(i)num*) ; quelquefois aussi des consonnes, tel le *b* de *parabola*, devenu *paraula*, le *v* de *avunculum*, devenu *aunclu*[2], le *g* de *ego*; la nasale placée devant un *s* (comme l'a montré plus haut l'exemple de *poids*, auquel on pourrait ajouter ceux de *costumen* = *consuetudinem*, la coutume, et *costura* = *consutura*, la couture), etc. Des hiatus

1. Un grand nombre de mots français ont cette *h* : ils sont savants, ou ont une orthographe savante. Ainsi *herbe*, en v. franç. *erbe* : *m* finale ne tombe pas dans les monosyllabes (*rem* = *rien*), mais partout ailleurs elle ne s'entendait plus depuis longtemps : *regnum* sonnait comme *regnu*, *regno*.

2. C'est par cette chute que s'explique la conjugaison du verbe avoir à certains temps ou personnes. Ex. : *ai* (auj. *eus*) = *a(b)ui*, *eus* = *aüsti* = *ha(b)u(i)sti*.

s'étaient résolus, celui de *quietum*, *mortuum*, et d'autres, par l'élimination de *i* et de *u* (*keto*, *morto*), celui de *vidua*, *vinea*, par la consonantification de *u* et *i* : *vedva*, *vinja*, d'autres par la formation de diphtongues. En outre, et c'est là le fait phonétique le plus important à noter, la distinction des brèves et des longues du latin classique n'existait plus. A la différence de durée s'était substituée une différence de timbre [1], et certaines voyelles en avaient changé de nature, ainsi *ĭ* passé à *é*, et *ŭ* passé à ó.

La grammaire, en même temps, était profondément atteinte. Le système si compliqué des flexions latines était bouleversé, les déclinaisons mélangées, et leur nombre réduit à trois par une assimilation barbare des substantifs les uns aux autres, par exemple de *fructus*, *fructus* à *murus*, *muri*. Le genre neutre était détruit, ses débris dispersés entre des masculins, des féminins en *a* (*gaudia* = *joie*), et des indéclinables (*corpus* = *corps*) ; de nouveaux pronoms démonstratifs se construisaient par l'agglomération de *ecce* [2], le comparatif synthétique était compromis par le développement des formes analytiques avec *magis* ou *plus* ; les articles *unus* et *ille* (*ipse*) se dégageaient déjà des pronoms qui leur avaient donné naissance.

Les anciennes conjugaisons subsistaient, mais avec une nouvelle répartition des verbes entre elles et un progrès marqué de l'inchoative ; en outre à l'intérieur de chacune, une véritable révolution avait eu lieu. Le passif à flexions spéciales avait disparu, et avec lui les verbes déponents, assimilés à des actifs ; des anciens temps de l'indicatif, seuls le présent, l'imparfait, le parfait et le plus-que-parfait subsistaient ; du subjonctif il ne restait que le présent, le plus-que-parfait et l'imparfait (ce dernier même était abandonné en Gaule) ; le supin, le participe futur, l'infinitif passé, étaient éteints ; les temps ou les modes disparus étaient remplacés, quand ils l'étaient, par des formes

1. Insensible dans l'*a*, la nouvelle distinction est très importante pour les autres voyelles : ĕ = è ; ē = é ; ĭ = é ; ī = i ; ŏ = ò ; ō = ó ; ŭ = ó ; ū = u. Et le sort des voyelles ouvertes est bien différent de celui des voyelles fermées. Ainsi ĕ = è devient en français *ie*, tandis que ē = é devient *ei*, puis *oi*, dans le même cas. Comparez *pĕtram* = *piedre*, *piere* (pierre), *fĕrum*, *fier* à *mē* = *mei*, *moi*, *fidem* = *fēdem* = *fei*, *foi*.

2. *Eccelle* (fr. : cil) *ecc(h)oc* (fr. cist), eccoc (fr. ço, ce). Ils n'ont pas partout triomphé des simples comme en français.

analytiques composées d'auxiliaires, dont quelques-unes avaient des analogues en latin écrit, mais dont les autres constituaient de véritables monstres par rapport au latin classique [1].

Enfin une syntaxe plus analytique, appuyée sur un développement jusque-là inconnu des prépositions, et des particules conjonctives, annonçait déjà quel tour allait prendre celle des langues romanes.

Le lexique, de son côté, s'était profondément modifié. Il suffit de comparer quelques pages d'un dictionnaire latin aux pages correspondantes du *Lateinisch-romanisches Wœrterbuch* de Kœrting [2], pour mesurer la grandeur de l'écart. Aussi bien il était impossible, à y réfléchir un instant, qu'une société entièrement renouvelée et presque retournée à la barbarie, conservât le vocabulaire du latin littéraire. Une foule de mots, représentant des idées ou des choses désormais tombées dans l'oubli, devaient périr, d'autres, représentant des idées nouvelles, devaient naître, en beaucoup moins grand nombre toutefois. Mais le changement essentiel ne consiste pas seulement ici dans une différence de quantité. C'est moins encore l'étendue respective des deux lexiques que leur composition qu'il importe de considérer. Et de ce point de vue ils apparaissent encore plus différents, quoique avec beaucoup de mots communs.

En effet, nombre des mots du latin populaire, tout en étant aussi du latin classique, jouent dans le premier un tout autre rôle, plus restreint ou plus étendu. Ainsi *porta*, *pavor*, *pluvia*, *bucca*, plus familiers que *janua*, *formido*, *imber*, *os*, les ont supplantés, et sont seuls chargés d'exprimer les idées autrefois représentées aussi par leurs concurrents [3].

D'autres mots, changeant de sens, sont parvenus à éliminer

1. Le passif latin était déjà à moitié analytique, l'actif même connaissait les formes composées avec le participe, d'où sont venus nos temps français, bien qu'elles eussent un autre sens. Ainsi *j'ai écrit ces lettres* correspond en latin à *habeo scriptas litteras*. Mais *ire habeo* (*iraio* = *irai*) n'a aucun analogue dans le latin classique.

2. Paderborn, 1891. Sur cette question voir dans l'excellent recueil de Wölfflin, *Archiv für lateinische Lexikographie*, différents articles, en particulier ceux de Grœber : Y ajouter une thèse importante qui vient de paraître : *Word formation in the roman sermo plebeins*, by Fred. Cooper. New-York, 1895.

3. *Burricum*, *catus*, etc., ont eu la même fortune. Mais un exemple est particulièrement frappant, celui de *bassus*; on ne trouve jamais ce mot que comme nom propre (Aufidius Bassus) dans les écrivains latins. Dans tous les parlers romans de l'ouest il a survécu avec le sens de *bas*.

ceux dont cette métamorphose les a faits synonymes. Tel *gurges*, passé du sens de *gouffre* à celui de *gouffre où s'avalent les aliments*; *quiritare*, qui a étendu sa signification propre d'appeler les *quirites*, à celle toute générale de *crier*; *caballus*, qui ne désigne plus un *cheval de fatigue*, mais un cheval quelconque; *guttur*, *clamare*, *equus* ont désormais cédé à leurs empiétements.

Et on pourrait citer une quantité de ces substitutions, qui ont eu pour cause première le désir toujours en éveil dans les langues populaires de donner à la pensée une forme plus vive, plus imagée, ou tout simplement nouvelle. Mais il est temps d'ajouter que ce n'est pas seulement en choisissant dans le fonds latin que la langue parlée s'était fait son vocabulaire.

Elle avait, comme c'est naturel, beaucoup créé : d'abord en altérant des mots classiques par changement de suffixe et de préfixe : *annellum* (anneau), pour *annulum*; *cosuetumen* (coustume), pour *consuetudinem*; *barbutum* (barbu), pour *barbatum*; *adluminare* (allumer), pour *illuminare*. Ensuite en allongeant, par dérivation, des simples trop courts et trop peu consistants. D'où *æramen* (airain), pour *æs*; *aveolum* (aïeul), pour *avum*; *soleculum* (soleil), pour *sol*; *avicellum*, *aucellum* (oisel, oiseau) pour *avem*; *diurnum* (jour), pour *dies*.

En outre elle avait formé des mots entièrement nouveaux sur des primitifs anciens : *abbreviare* (abréger), sur *brevis*; *aggenuculare* (agenouiller), sur *ad* et *genuculum*; *captiare* (chasser), sur *captus*; *circare* (chercher), sur *circa*; *corrotulare* (crouler), sur *cum* et *rotulus*; *excorticare* (écorcher), sur *ex corticem*; *companio* (compagnon), sur *cum* et *panis*; *hospitaticum* (otage), sur *hospes*; *longitanum* (lointain), sur *longus*, etc. Tous les jargons, tous les argots de métier avaient fourni là plus ou moins : *adripare* venait des bateliers, *carricare* des voituriers, *minare* des pâtres, ainsi de suite. Et la nouvelle formation ne pouvait que se développer, les anciens composés ayant été décomposés, de sorte que les procédés et les éléments dont ils étaient issus restaient distincts et sensibles, très aptes par conséquent à fournir de nouveaux produits à tous les besoins [1].

1. Ainsi le latin écrit a *retinet*, le latin vulgaire le décompose en *reténet*, en rendant au verbe la forme du simple. De la sorte *reténet* apparaît bien comme fait des deux éléments *tenet*, et *re*, particule, qui ajoute un sens particulier.

Enfin il y avait en latin vulgaire un grand nombre de mots pris aux peuples avec qui les Romains avaient été en contact. J'aurai à revenir un peu plus loin sur les emprunts faits au celtique et au germanique. Je rappelle seulement ici que la langue parlée, tout en étant beaucoup moins hellénisée que la langue écrite, n'en avait pas moins reçu quantité de mots grecs. On cite, et avec raison, ceux qui avaient pénétré par l'Église, à commencer par ce mot même d'*église*, et qui sont devenus en français : *bible*, *évangile*, *idole*, *aumône*, *prêtre*, *évêque*, *erme* (d'où *ermite*), *paroisse*, *parole*.

Il faut en ajouter d'autres, de toute nature, qui ne semblent jamais avoir été acceptés dans la langue latine littéraire; ex. : *bocale* (fr. bocal), βαύκαλις; *cara* (fr. chère, faire bonne chère), κάρα; *buxida* (boîte), πυξίδα; *borsa* (bourse), βύρσα; *excharacium* (échalas), χαράκιον; *fanfaluca* (fanfreluche), πομφόλυξ; *mustaceus* (moustache), μύσταξ; *cariophyllum* (girofle), καρυόφυλλον; *zelosus* (jaloux), ζῆλος; etc. [1].

Sous ces nouveautés de toute sorte le latin, dans la bouche des ignorants, se trouvait singulièrement altéré. Or bientôt il n'y eut plus que des ignorants, et alors leur langue, abandonnée à elle-même, sous l'action de la force révolutionnaire qui précipite les idiomes vers les transformations, sitôt que l'autorité grammaticale qui les contenait, de quelque manière qu'elle s'exerçât, cesse d'exister, évolua si rapidement et si profondément qu'en quelques siècles elle devint méconnaissable. Mais le chaos n'y était qu'apparent et transitoire, et sous l'influence des lois instinctives qui dirigent l'évolution du langage, l'incohérence s'organisa et ce chaos se régla de lui-même. Des langues nouvelles se dégagèrent du latin dégénéré; au lieu d'aller vers la mort, il se retrouva transformé, rajeuni, capable d'une nouvelle et glorieuse vie, sous le nom nouveau de *roman*. Aussi bien le nom primitif ne lui convenait plus. Le vieux latin avait

Supposez au contraire le mot assimilé à un simple, et ayant l'accent, comme le veut la règle, sur *re* : *rétinet*. Les transformations phonétiques en eussent fait quelque chose comme *resnet*, en français moderne *rene*, où on n'eût retrouvé ni verbe, ni particule.

1. Une des particularités à signaler dans cet ordre d'idées est l'introduction de la préposition *kata* dans le vocabulaire latin, où elle entre en composition avec des mots purement latins. De là le français *cadhun* des serments de Strasbourg, *katunum*. *Chascun* a été influencé par *quisque*; c'est une forme mixte.

pu venir d'une contrée d'Italie et fournir la matière sur quoi on avait travaillé, mais il avait été élaboré à nouveau par les peuples dont l'empire avait fait des Romains, il était leur œuvre et portait leur caractère [1].

IV. — Le latin de la Gaule.

Les dialectes du latin. — Est-ce à cette époque romane, est-ce au contraire plus tôt, à l'époque romaine elle-même, que le latin de la Gaule commença à se particulariser, et à présenter quelques-uns de ces caractères qui, en se développant et en devenant toujours plus nombreux, ont fini par faire du latin parlé en deçà des Alpes et des Pyrénées le français et le provençal, tandis que celui d'au delà devenait l'espagnol et l'italien? On devine, par ce qui a été dit plus haut des ressources insuffisantes que nous offre l'étude du latin vulgaire, qu'il est impossible de répondre à cette question par des faits.

L'absence de données positives, la quasi-identité des dérogations que les monuments écrits de tous les pays présentent par rapport à l'usage classique, ont porté un certain nombre de savants à conclure à l'unité du latin populaire dans toutes les provinces. Il était, selon eux, en Afrique et en Espagne ce qu'il était en Gaule [2].

Mais il faut considérer d'abord que l'accent, cette marque si distinctive, qui fait reconnaître du premier coup un Picard d'un Marseillais et un Comtois d'un Gascon, à plus forte raison un Allemand d'un Anglais, quand ils parlent français, ne s'écrit pas, et qu'on ne pourrait rien en saisir, ni dans leurs livres, ni dans les actes écrits par leurs notaires, ni dans les inscriptions de leurs tombes.

1. On trouvera dans le *Grundriss* de Grœber, I, 360, une étude très serrée sur le latin vulgaire, et une bibliographie sommaire, mais très soigneusement composée.

2. Darmesteter était très formel, si on n'a pas forcé sa pensée dans ce livre posthume : « Toutes les vraisemblances sont en faveur d'une unité à peu près complète. C'était certainement la même grammaire et la même syntaxe, et c'était sans doute le même lexique, qui régnaient de la mer Noire à l'Atlantique et des bords du Rhin à l'Atlas (*Cours de gram. hist.*, p. 7). Cf. Schuchardt, *Vokalismus des Vulgärlateins*, I, 92.

Les autres particularités des langages provinciaux ne se retrouvent non plus dans les monuments écrits que d'une manière très incomplète. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que la moisson de ceux qui sont allés à la recherche du latin gaulois n'ait pas été très abondante. Il serait faux, du reste, de dire qu'ils sont revenus les mains absolument vides. Et quelques faits suffisent pour que le principe de la distinction des parlers provinciaux ne puisse plus être attaqué au nom de la science positive [1].

En outre, le nier, comme le dit fort bien M. Bonnet, équivaut à l'affirmation d'un miracle [2]. Quand nous apprenons une langue, même à fond, nous avons une tendance invincible à y transporter nos habitudes de prononciation, nos expressions, nos tours de phrase. Comment des paysans illettrés n'eussent-ils pas fait de même? Le temps atténue considérablement cette empreinte primitive au fur et à mesure que les générations se succèdent, j'en conviens. Mais où est l'exemple qui montre qu'il les efface toutes chez une population entière, fixée sur le sol, pour la majorité de laquelle il n'y a pas d'enseignement, mais seulement une tradition orale, quand même on supposerait cette population en rapports quotidiens avec des gens au parler pur?

Au reste on ne peut nier le fait postérieur de la division des parlers romans. Admettons que les forces de différenciation qui ont alors agi se soient trouvées, à partir du VIe siècle, favorisées par les circonstances historiques, la destruction de l'empire, la naissance des États modernes; en tout cas elles ne sont pas nées de ces circonstances, elles n'auraient pas reparu aussi vivaces et aussi puissantes, si elles avaient été détruites par une unification linguistique absolue, elles n'auraient pas surtout produit les mêmes effets. D'ailleurs ces forces-là ne se détruisent pas; tout au plus peut-on les contenir. Et on n'arrive pas même à imaginer — je ne dis pas à montrer — quelle aurait été l'autorité qui les contenait. Ce n'était pas l'école, encore moins le contact des colons, des fonctionnaires, des soldats, des commerçants, des prêtres, car il est puéril de supposer qu'ils offraient des modèles de latinité, alors que la plupart ne venaient ni de

1. Voir P. Geyer, *Archiv für lateinische Lexicographie*, II, 25 et suiv.
2. *Le latin de Grég. de Tours*, p. 41.

Rome, ni d'Italie, et qu'en fussent-ils venus, ils auraient eu sur les parlers provinciaux l'influence qu'a aujourd'hui un voyageur de Paris, qui passe ou qui s'établit dans un bourg. Il me paraît, je l'avoue, tout à fait étrange que les mêmes hommes qui admettent que la langue écrite de Rome n'a jamais pu éteindre le parler populaire ni régler son développement, croient que ce parler populaire, sans appuis d'aucune sorte, par une vertu inexplicable, est parvenu, lui, à unifier son évolution dans les provinces, et à étouffer les tendances vers des développements particuliers, que la diversité des lieux et des hommes devait nécessairement faire naître. Il y a entre ces deux conceptions une contradiction évidente.

Encore moins peut-on supposer que les nouveautés nées en Gaule, par exemple, se répandaient en Afrique et s'y imposaient, ou inversement. Évidemment ces nouveautés circulaient par les mille canaux de communication de l'immense empire, et quelques-unes passaient dans la langue commune : la Gaule exportait des gallicismes et recevait des hispanismes directement ou indirectement [1]; son langage ne s'identifiait pas pour cela avec celui des contrées voisines. Le parler populaire n'avait pas fondu tous ces éléments divers. Nulle province n'avait son parler distinct, mais il est vraisemblable qu'il n'y en avait pas non plus qui ne donnât à la langue commune quelques caractères propres.

Dans cette mesure, on peut dire que la théorie que je soutiens ici est appuyée par les témoignages des anciens eux-mêmes. Ils ont fait plusieurs fois allusion à ces accents de terroir, si tenaces que des empereurs eux-mêmes arrivaient difficilement à s'en défaire [2]. Quintilien dit qu'ils permettent de reconnaître les gens au parler comme les métaux au son [3], et saint Jérôme cherche encore de son temps les moyens de les éviter, ce qui prouve qu'ils n'avaient pas disparu [4]. Consentius en parle à plusieurs reprises, il cite des défauts de prononciation africains, grecs, gaulois, et

1. Cicéron déjà atteste, en s'en plaignant, l'invasion des parlers rustiques : *Brut.*, LXXIV, 258; *Ep. ad fam.*, IX, 15, 2.

2. Hadrien, pendant sa questure, fut raillé pour un discours qui sentait l'Espagne (Spartien, *Vie d'Hadrien*, III). Sévère garda jusqu'à sa vieillesse quelque chose de l'accent africain. (Voir sa Biographie, XIX.)

3. Non enim sine causa dicitur barbarum Græcumve : nam sonis homines, ut æra tinnitu dignoscimus. (*Inst. Orat.*, XI, 3, 31. Cf. I, 1, 13.)

4. *Ep.*, CVII, ad Læt.

spécifie qu'on peut en observer non seulement de particuliers aux individus, mais de généraux, communs à certaines nations [1]. Et saint Jérôme, généralisant plus encore, affirme que la latinité s'est modifiée suivant les lieux comme suivant le temps [2].

En ce qui concerne la Gaule, nous manquons malheureusement de textes particuliers. Un seul est explicite, c'est celui de Cicéron qu'on cite souvent [3], mais il est bien ancien; pour les derniers siècles les allusions aux fautes que font les Celtes, si elles ne manquent pas, nous l'avons vu, sont d'interprétation incertaine et contestable. En tout cas, on ne voit aucune raison pour laquelle le latin se serait répandu et développé en Gaule dans d'autres conditions qu'ailleurs. Il y a dû avoir, je ne dis pas un latin gaulois, l'expression impliquant une fausse idée de mélange, mais un latin de la Gaule, qui différait peut-être surtout par l'accent de celui des pays voisins, mais qui avait néanmoins d'autres particularités qui nous échappent, faute de documents; nous ne le connaîtrons sans doute jamais, on n'en est pas moins en droit d'affirmer son existence, en observant bien entendu qu'il n'était pas une langue dans la langue, mais constituait une simple variété ou plutôt une série de variétés, car il devait présenter, du Rhin à la Garonne, des phénomènes assez différents [4].

On devine les causes qui, par la suite, vinrent accentuer les divisions et quelquefois marquer des contrastes, là où originairement il n'y avait que des nuances. La chute de l'empire et la destruction de l'unité romaine au profit d'États indépendants coupaient des liens linguistiques, que l'Église, longtemps tenue en échec par l'arianisme, et du reste barbare elle-même, ignorante aussi à cette époque de la langue catholique qu'elle voulait maintenir, ne pouvait pas renouer. Il se fit alors un obscur travail d'où les langues néo-latines sortirent comme les nations elles-

1. Ed. Keil, 391, 31 : 392, 4, 11, 33; 394, 12, 14; 395, 17.

2. *Opera*, VII, 357. Cf. plus haut, p. XXXVIII.

3. Sed tu, Brute, jam intelliges cum in Gallia veneris, audies tu quidem etiam verba quædam non trita Romæ, sed hæc mutari dediscique possunt (*Brut.*, 46, 171). Cf. Consentius, 394, 12 : Galli pinguius hanc (litteram *i*) utuntur, ut cum dicunt *ite*, non expresse ipsam proferentes, sed inter *e* et *i* pinguiorem sonum nescio quem ponentes. Sulp. Sévère, *Dial.*, II, 1 : quos nos rustici Galli *tripetias* vocamus.

4. Voir sur toute cette question Ebert, *zur Geschichte der catalanischen Litteratur*, II, 249, et Ascoli, *Una lettera glottologica*, Turin, 1881 (13-53).

mêmes, sinon toutes faites, du moins séparées pour toujours et orientées vers une direction définitive et qui, sur certains points, leur sera propre, aussitôt qu'elles nous apparaîtront dans les textes. La période principale de cette élaboration est sans doute — mais c'est là une hypothèse — celle qui va du VIe au Xe siècle.

Influence du celtique. — Le facteur principal, dans ce travail mystérieux de différenciation, à quelque époque qu'il ait commencé, fut sans aucun doute cette influence des milieux qui modifie les langues suivant l'organisation et les habitudes psychologiques ou physiologiques des populations qui les parlent. Donc, si on considère les choses avec cette généralité, ce sont les influences indigènes qui ont donné aux parlers de la Gaule leurs caractères spécifiques.

Mais depuis longtemps les linguistes ont été tentés de rechercher d'une manière plus précise ce qui, dans cette action, pouvait se rattacher aux souvenirs celtiques, autrement dit si la langue celtique qu'on abandonnait, n'avait pas laissé dans les cerveaux et les organes vocaux des instincts, dont on retrouverait l'effet dans l'empreinte même que le latin reçut en Gaule. Sur le principe, pour les raisons que nous avons déjà données plus haut, il est difficile d'être en désaccord, c'est sur l'importance à attribuer à cette action directe ou indirecte du celtique que les opinions diffèrent. L'école actuelle s'efforce de la réduire autant que possible, et des faits jusqu'ici à peu près unanimement rapportés à cette origine, sont aujourd'hui expliqués par le seul développement du latin.

En voici un exemple. On sait que *u* latin, qui se prononçait *ou* à Rome à l'époque latine, se prononce en français *ü*, ex. : *murum* (*mourum*), le *mur*. Comparez *purum* = *pur*; *virtutem* = *vertu*, *consuetudinem* = *coutume*, etc.). Comme ce phénomène apparaît presque exclusivement dans des pays où des Celtes étaient établis : France, Haute-Italie, Rhétie, que ce développement vocalique est très ancien et prélittéraire, qu'il présente une analogie frappante avec le développement de *u* en kymrique, on avait attribué cette mutation à une disposition des bouches celtiques.

Aujourd'hui cette conclusion est discutée, quelquefois même

écartée sans discussion[1]. Les principales raisons qui font rejeter l'hypothèse d'Ascoli sont qu'on a signalé le son *ü* en Portugal, et sur la côte sud de l'Italie, en outre que les Grecs l'ont transcrit ου, par exemple Λούγδουνον = Lugdunum, que l'*u* des noms propres en *dunum*, s'il est resté *u* dans Verdun, Liverdun, Issoudun, Embrun, est devenu *o* dans *Lyon*, *Laon*, enfin que le son *ü* ne paraît pas très ancien en celtique, ni en roman, sur bien des points où il existe aujourd'hui.

Ce n'est pas le lieu de discuter ici ces objections qui sont loin d'être irréfutables[2]. J'ai tenu à les citer, pour montrer à quel degré la science contemporaine, désireuse de réagir contre la celtomanie, est devenue difficile et scrupuleuse. Il est même à craindre, à mon sens, qu'elle ne s'égare par peur des chemins inconnus et hasardeux.

On pose en principe qu'un fait ne doit être rapporté à l'influence celtique, que s'il se retrouve dans les dialectes celtiques qui ont subsisté, s'il y est ancien, enfin s'il ne se rencontre pas dans des pays où le celtique n'a pu avoir aucune influence. Ce sont des précautions excellentes pour éviter les erreurs d'un Bullet, et ne plus s'exposer à croire emprunté au breton ce que le breton tout au contraire a pris au roman.

Mais on risque, avec cette méthode, ce qui est grave aussi, de croire la part du celtique beaucoup plus petite qu'elle ne l'est réellement. Rien de plus naturel, semble-t-il, si on ne veut s'exposer aux pires mécomptes, que d'exiger tout au moins qu'un mot, prétendu celtique, ait des correspondants dans les idiomes de même famille, tels que nous lès trouvons qúatre ou cinq siècles plus tard. Et cependant à quelles conclusions

1. Voir Thurneysen, *Keltoromanisches*, Halle, 1884, p. 10; Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, trad. Rabiet, I, p. 571. Cf. Ascoli, *Riv. fil. class.*, x, 19 et suiv.

2. Windisch a déjà fait quelques réflexions justes dans le *Grundriss* de Gröber, I, 306-307. On en pourrait ajouter d'autres : Les Grecs ont écrit *ou*, mais n'étaient-ils pas habitués à transcrire ainsi le *u* latin? Il faudrait démontrer d'abord que Dion Cassius a écrit *Lugdunum*, tel qu'on le lui prononçait, et non tel qu'il le lisait. Rien à tirer non plus de la forme Lyon. Elle s'explique assez bien par la phonétique locale, où la présence de *n* influe sur *u* : *alumen* = *alon*, *unum* = *on*, *nec unum* = *nigon*. (Voir Nizier du Puitspelu, *Dictionnaire étymologique du patois lyonnais*, p. XLIII.) Et il y a d'autres arguments à donner, non pour prouver que *ü* existait en gaulois, et a passé de là au latin de la Gaule, ce qui paraît en effet très contestable, mais pour soutenir que ces développements postérieurs de la phonétique latine reposent sur une tendance commune aux races qui ont parlé celtique.

absurdes n'arriverait-on pas, si on soutenait qu'un mot n'était pas français au XIVe siècle, sous prétexte qu'il est étranger au provençal et à l'italien du XIXe, ou si on prétendait reconstituer la grammaire française de cette époque d'après des notions incomplètes sur la grammaire du gascon ou du picard actuels! J'accorde que la suppression de cette règle entraînerait à admettre toutes les fantaisies sans fondement, et cependant, à l'appliquer strictement, on s'expose à refuser parfois d'examiner des hypothèses qui peuvent être exactes.

En second lieu, le fait qu'un élément linguistique quelconque se rencontre en dehors du domaine celtique, ne prouve nullement que, dans ce domaine, il ne soit pas d'origine celtique. D'abord un mot a pu pénétrer du celtique dans le latin populaire et de là se perpétuer en italien et en espagnol, dans des dialectes sur lesquels les Celtes n'ont eu aucune influence directe. *Alauda* est dans ce cas, les anciens nous l'ont signalé, mais est-on sûr qu'ils ont observé tous les mots analogues, et que d'autres n'ont pas pu suivre le même chemin et avoir la même fortune, sans que nous en ayons été avertis?

En outre les langues, même sans avoir des rapports de filiation entre elles, ont de singulières rencontres, témoin le grec et le français. Une construction peut donc être de provenance grecque sur les côtes du sud de l'Italie, et latine ou celtique en France. Dans la plupart des cas la conformité des effets est due à l'unité de la cause, soit; la chercher en dehors est un danger, soit encore; il n'en est pas moins vrai que conclure systématiquement de l'identité des effets à l'identité de la cause est un sophisme [1].

Dans ces conditions, il s'en faut que la science actuelle apporte dans l'examen de ces questions une méthode à l'abri de toute critique, et qu'elle possède un critérium sûr des faits particuliers. Elle s'honore et s'assure en refusant d'admettre des hypothèses impossibles à contrôler, mais en revanche cette pru-

1. Thurneysen lui-même fait des observations analogues à celle-ci (*Keltoromanisches*, p. 13). Windisch cite comme exemple de ces rencontres l'italien *eglino, elleno* (ils), formé sur *amano* (ils aiment). La même analogie se retrouve en irlandais *iat* (ils), d'après *carat* (ils aiment). Aucune des deux langues n'a pourtant influé sur l'autre, et elles n'ont pas non plus pris cela à une source commune (*Grundriss*, I, p. 309.)

dence l'expose peut-être à pécher d'un autre côté par une hardiesse excessive dans ses négations.

Quoi qu'il en soit, voici un certain nombre de points où des rapprochements ont été faits entre les idiomes celtiques et le roman de France.

Comme l'on sait, le français va plus loin qu'aucune langue romane dans la destruction ou l'affaiblissement des consonnes médianes. Il laisse tomber par exemple le *t* de *dotare* = *douer* et le *g* de *augusto* = *août*[1]. Or le *g* gaulois, au moins dans certains dialectes, était tombé dans la même position. Quant au *t*, plusieurs dialectes celtiques l'ont affaibli, l'irlandais l'a de bonne heure changé en *th* ou même laissé tomber (*l'the* et *láa*, jour). M. Windisch, à qui j'emprunte la remarque précédente, en ajoute quelques autres de même ordre[2]. Ainsi le traitement de *ct* latin, en portugais, en provençal et en français, a depuis longtemps attiré l'attention des philologues, comme étant très analogue à celui que le même groupe de consonnes a reçu en celtique. Il a passé à *it*, vraisemblablement par l'intermédiaire de *cht* : *lactem* = *lachtem* = *lait*. Le kymrique, empruntant le même mot, en fait *laith*. L'irlandais réduit *octo* à *ocht* (kymrique, *wyth*). Il est assez vraisemblable que le gaulois connaissait déjà ce *cht*. Une inscription écrit *Luchterius* = *Lucterius*. Il est plus remarquable encore que la substitution de *ct* à *pt* latin, qu'on constate dans *captivum* = *cactivo* = *chaïtif* = *chétif*, se retrouve dans l'irlandais qui, empruntant *acceptum*, en fait *aicecht*[3]. Encore que ces rapports et quelques autres ne soient pas si particuliers qu'on ne puisse les expliquer par les tendances générales qui dominent l'évolution phonétique des langues romanes, toujours est-il qu'ils s'expliquent plus naturellement encore, si on les attribue en France aux instincts et aux habitudes de prononciation que la langue indigène avait laissés. Ce n'est pas la seule explication possible, puisqu'il en faut donner une autre, quand les mêmes faits se retrouvent dans un domaine soustrait à l'influence du celtique, ce n'est

1. Cf. *mutare* = *muer*, *vita* = *vie*, *fata* = *fée*, *Sauconna* = *Saône*, *Rotomago* = *Rouen*, etc.
2. Sur tous ces points, voir le *Grundriss* de Gröber, I, 306-312.
3. Thurneysen conteste ici l'influence celtique.

même pas la plus vraisemblable, elle n'est néanmoins pas antirationnelle, même dans ce dernier cas, l'identité des faits n'étant, je le répète, nullement une preuve de l'identité de la cause.

En dehors de ces faits, il en est un encore, et très important, pour lequel M. Meyer-Lübke admet, sans trop de scepticisme, une origine celtique, c'est la tendance générale des voyelles françaises à la nasalisation. Non pas, bien entendu, que les voyelles latines aient été du premier coup infectées toutes ensemble; l'histoire de la nasalisation est fort longue. Il n'en paraît pas moins visible, par la géographie même du domaine où il se rencontre, que ce phénomène, si important dans notre histoire phonétique, est limité aux pays celtiques, et qu'il a commencé sous l'influence des parlers indigènes.

En ce qui concerne le vocabulaire, la provenance celtique de certains mots, du reste peu nombreux, est assurée. Les anciens nous en ont signalé qui avaient pénétré en latin, et que les langues romanes ont conservés[1]. *Alauda* = v. fr. *aloe*, d'où *alouette* (prov. : *alauza*, esp. *aloa*, *aloeta*; ital. : *allodola, lodola, alodetta*); *arepennis* = fr. *arpent* (prov. : *arpen-s*; v. esp. : *arapende*); *becco* = fr. *bec* (prov. : *bec-s*, *beca*; ital. : *becco*; catal. : *bech*); *benna* = fr. *benne* (ital. : *benna, benda*); *braca*, fr. *braie* (prov. : *braya*; ital. : *braca*; esp. : *braga*)[2]; *cervisia* = fr. *cervoise* (prov. : *cerveza*, ital. : *cervigia*; esp. : *cerveza*; port. : *cerveja*); *leuca* = fr. lieue (prov. : *legua*, *lega*; cat. : *llegoa*; esp. : *legua*; port. : *legoa*). On pourrait en citer quelques autres : *bras* (d'où *brassin*, *brasser*), *palefroi*, *vautre*, d'où *vautrait*.

En outre, nous avons en français d'autres mots, tels que *breuil, camus, combe, dune, dru, grève, jambe, jarret, lie, mine, roie, petit, pièce, tarière, truand, vassal*, dont l'origine celtique, sans être attestée, peut être considérée comme à peu près établie.

Je rangerais volontiers dans une troisième catégorie ceux qui, comme *briser, broche, bruyère, dartre, gober, jante, claie, trogne*, ont été rapportés au même fonds avec beaucoup de

1. Le roumain est à part, sous ce rapport, ce qui semble bien venir à l'appui de l'opinion soutenue plus haut, que le latin n'était pas partout identique. Il y a bien des chances pour que ces mots aient toujours manqué au parler des colons établis vers le Danube, tandis qu'ils étaient courants ailleurs.

2. Celui-ci existe en roumain.

vraisemblance [1]. Et il est fort probable que les listes, que nous ne saurions donner ici, quoique fort courtes, ne sont pas closes, le dépouillement des parlers rustiques n'étant pas terminé, et le français lui-même présentant encore pas mal de mots — et beaucoup très usuels — dont l'étymologie reste jusqu'à présent ou inconnue ou incertaine [2].

La grammaire, elle aussi, a conservé quelques rares souvenirs du gaulois [3]. Diez, après Pott, a signalé un des principaux, c'est le mode de numération par *vingt*, qui a été si répandu en ancien français. Nous ne disons plus que *quatre-vingts*, mais le XVIIe siècle même comptait encore par *trois-vingts*, *six-vingts*, etc., et c'est assez tard que l'hospice des *Quinze-vingts* a pris son nom. Cet usage de multiplier *vingt* par d'autres nombres, est tout à fait inconnu au latin et commun au contraire dans les idiomes celtiques. (Comparez le vieil irlandais : *tri fichit* = *60*; *cóic fichit* = *100*.) Le même savant tenait pour celtique l'emploi de *à* marquant la possession, qu'on trouve déjà dans les inscriptions, et qui s'est maintenu jusqu'aujourd'hui dans le langage populaire, malgré les prohibitions des grammairiens [4].

Thurneysen [5] a remarqué que la manière d'exprimer la réciprocité à l'aide de *entre*, composé avec les verbes, ex. : *s'entr'aimer*, a eu en français et en provençal une fortune toute particulière, et que les langues celtiques ont un procédé analogue ; il est donc vraisemblable que *inter* a été appelé à jouer dans le latin gaulois, à défaut d'une autre préposition directement correspondante, le rôle de la préposition indigène *ambi*.

1. D'autres, en qualité appréciable (*bacelle*, *barre*, *berge*, *dia*, *gaillard*, *mignon*, etc.) sont douteux. Il ne peut être bien entendu question ici des noms de lieux, dont beaucoup sont gaulois.

2. Le suffixe *ăcos*, qui entre dans la composition de tant de noms de lieux (*Camerăcum*, *Cambrai*; *Victoriacum*, *Vitry*), est celtique.

3. Les formes grammaticales ne semblent pas avoir été influencées par le voisinage du celtique, on l'a souvent remarqué, et cela se comprend fort bien. Un Français qui apprend l'allemand ne formera pas un imparfait en *ais* : *ich kommais*. Mais il fera volontiers des créations analogiques. Sur un pluriel il construira des pluriels semblables, même quand les mots ne les comportent pas. L'immense développement des formes analogiques en français, tout en résultant des causes générales et psychologiques qu'on invoque ordinairement, a donc pu être favorisé par les conditions où se trouvait le latin, adopté par des populations ignorantes et de langue différente.

4. Le Blant, *Insc. chrétiennes*, n° 378 : *membra ad duus fratres*. Cf. *Formulæ Andecavenses*, éd. Zeumer, 28, p. 13, 19 : *terra ad illo homine*.

5. *Archiv. für lateinische Lexicographie*, 7e année, p. 523.

Ebel note la relation entre le développement de la formule française : *c'est moi, c'est toi qui*, et les formules celtiques correspondantes. Rien d'analogue en latin; au contraire, dans certains dialectes celtiques, le tour est si usuel qu'on ne conjugue plus sans son aide et qu'au lieu de : *je mange*, on en vient à dire : *c'est moi qui mange*[1].

On cite quelques traits encore[2], et le nombre s'en accroîtra peut-être quand l'étude de la syntaxe française et dialectale sera plus avancée. En tout cas l'élément celtique est et demeurera une quantité infime en proportion des éléments latins. Le français doit beaucoup moins au gaulois qu'à l'italien, moins surtout qu'au germanique.

L'influence germanique. — Nous avons déjà eu l'occasion de faire plusieurs fois allusion à l'invasion des barbares dans l'empire, et de dire que, si elle amena des transformations profondes et des catastrophes violentes, elle ne commença pas un monde nouveau sur les ruines de l'ancien.

En ce qui concerne la langue, nous savons de science certaine que la présence des Goths, des Bourgondions et des Francs sur le sol de la Gaule n'amena pas une nouvelle révolution ; le latin fut troublé, mais non menacé dans sa conquête. En effet, comme on l'a dit souvent, pour que l'idiome d'un peuple vainqueur se substitue à celui d'un peuple vaincu, il ne suffit pas que le premier prenne possession de la terre, il faut ou bien qu'il élimine les anciens occupants, comme cela est arrivé de nos jours en Amérique, ou bien qu'il réunisse à la supériorité militaire une supériorité intellectuelle et morale, telle que Rome l'avait montrée. Ici ni l'une ni l'autre de ces conditions ne fut remplie. Il est démontré aujourd'hui de façon évidente que les Gallo-Romains gardèrent, même dans le pays des Francs, tout

1. Cf. la formule du v. irlandais : *Ismé apastal geinte* : C'est moi qui suis l'apôtre des nations (Zeuss, *Gram. celt.*, p. 913). Il est à noter qu'en français le tour se répand assez tardivement. Si le rapprochement est exact, ce serait un bel exemple de l'influence communé d'une cause lointaine.

2. Windisch parle de l'infinitif substantivé, Sittl de quelques tours comme *qu'est-ce que, il y a quinze ans que* (?). L'emploi de *apud* pour *cum*, d'où est venu notre *avec*, semble aussi assez particulier à la Gaule. Virgilius Maro traite de la confusion des deux prépositions. Sulpice Sévère la fait souvent (Vita Martini, 21 et ailleurs); les *Formulæ Andecavenses*, la loi Salique la présentent. Grégoire de Tours, en s'en défendant, fait la faute inverse. (Voir Geyer, dans l'*Archiv. für lateinische Lexicographie*, II, 26.)

ou partie de leurs biens, et que les deux populations vécurent côte à côte et ne tardèrent même pas à se fondre; il n'y eut pas substitution, sauf peut-être sur certains points particuliers. D'autre part, la civilisation germanique, de quelque couleur qu'un patriotisme dévoyé ait parfois essayé de la peindre, ne pouvait entrer en parallèle avec la civilisation de la Gaule romanisée et christianisée, quelque atteinte que celle-ci eût déjà pu recevoir.

Les barbares subirent l'ascendant qu'ils ne pouvaient exercer[1]. Ils entrèrent dans la culture romaine, comme dans l'Église romaine, et apprirent le latin, organe de l'une et de l'autre. L'administration même leur en donnait l'exemple. Non seulement chez les Bourgondions, mais même chez les Wisigoths et les Francs, elle ne prétendit longtemps que continuer l'administration romaine, et elle en garda tout naturellement la langue. La *loi Gombette*, le *bréviaire d'Alaric*, la *loi Salique* furent rédigés en latin, les diplômes, les chartes de même.

Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les différences de langages s'éteignirent dès le début. Malgré les compliments de Fortunat, il est à supposer que Caribert parlait assez mal le latin, même le roman. Et s'il en était vraiment autrement, il devait faire contraste parmi les siens, qui certainement ne le savaient pas du tout. J'ai dit plus haut que je ne croyais pas aux conversions subites; mais ici, nous le savons positivement, il fallut, pour que le latin triomphât de l'amour-propre, des habitudes et de l'ignorance des vainqueurs, des siècles de vie commune.

Si les clercs de la chancellerie mérovingienne rédigeaient déjà en latin, en revanche Charlemagne lui-même était encore fort attaché à son idiome, dont il avait commencé une grammaire[2]. Louis le Pieux semble aussi l'avoir parlé, quoiqu'il eût appris le latin. Et si les derniers Carolingiens, Louis IV et Charles le Simple, savaient le roman[3], ce qui est problable, il faut descendre jusqu'à Hugues Capet pour trouver un roi qui ait

1. Il n'y a pas grand compte à tenir d'un passage de Cassiodore (*Var.*, VIII. 21) où Athalaric écrit que la jeunesse romane parle le germanique.

2. Einhard, *Vita Caroli*, 29.

3. Ceci a été très ingenieusement soutenu par M. Lot : *Les derniers Carolingiens*, Paris, 1891. p. 308 et suiv.

sûrement ignoré le francique [1]. Les rois étaient-ils, sous ce rapport, en avance ou en retard sur leurs barons? L'absence de documents ne permet pas de répondre avec certitude. Ce qui est sûr cependant, c'est que, dès 842, c'est en roman que Louis le Germanique doit prêter son serment à Charles pour être compris de l'armée de celui-ci, qui jure aussi en roman. Dès le même temps, l'abbé Loup, de Ferrières en Gâtinais, tout en parlant de l'allemand comme d'une langue indispensable à connaître [2], envoie son neveu avec deux jeunes gens vers l'abbé Marquart, de Prün, près de Trèves, pour qu'il apprenne le germanique. C'est signe qu'on ne le parlait guère autour du jeune homme. Sous Charles le Simple, l'armée, au témoignage de Richer [3], se prend de querelle avec l'armée germanique, à propos de railleries que des deux côtés on avait échangées sur la langue du voisin. En 939, les troupes d'Othon Ier à la bataille de Birthen se servent d'un stratagème pour triompher des Lorrains [4]. Quelques hommes « sachant un peu la langue » de ceux-ci, leur crient en français de fuir.

Assurément il faut se garder de généraliser et d'étendre la portée de ces témoignages ; ils sont assez significatifs pourtant, puisqu'ils sont relatifs à des armées, où nécessairement des descendants des Germains jouaient un rôle considérable. En somme il est vraisemblable que, dès le commencement du IXe siècle, la décadence du tudesque était profonde, et qu'il ne vécut guère plus tard, en deçà du Rhin, hors du pays qu'il occupe encore.

Le francique, le bourgondion, le gothique étaient en train de disparaître, lorsque les Northmans établirent définitivement leur

1. C'est Richer qui nous a renseignés sur ce point dans un passage de sa *Chronique*, III, 85... « dux Hugo etiam solus cum solo episcopo (Arnulfo) introduceretur, ut rege (Ottone) latiariter loquente, episcopus latinitatis interpres, duci quidquid diceretur indicaret. » Si Othon eût pu parler germanique, il n'y eût eu aucun besoin d'interprète dans cette entrevue intime.

2. Il l'avait apprise lui-même (*Epist.* 81, dans la *Patrologie latine*, t. CXIX). Cf. 137 : Filium Guagonis nepotem meum, vestrumque propinquum et cum eo duos alios puerulos nobiles et quandoque, si Deus vult, nostro monasterio suo servitio profuturos, propter Germanicæ linguæ nanciscendam scientiam vestræ sanctitati mittere cupio.

3. I, 20 : Germanorum Gallorumque juvenes linguarum idiomate offensi, ut eorum mos est, cum multa animositate maledictis sese lacessere cœperunt.

4. Widukind, liv. II, ch. XVII, *Monum. germ.*, III, 443 : « Etiam fuere qui Gallica lingua ex parte loqui sciebant, qui, clamore in altum Gallice levato, exhortati sunt adversarios ad fugam. »

pouvoir sur une des provinces de la Gaule (911) et y réimportèrent un dialecte voisin des premiers, le danois (*lingua dacisca* ou *danica*). Ce nouvel idiome partagea quelque temps, avec le roman, la possession du pays, mais son déclin, conséquence fatale de la complète transformation des Northmans, semble avoir été très rapide. Au XIIe siècle, si on en croit Benoît de Saint-More, il s'entendait encore sur les côtes; mais, dès le règne du second duc, il avait reculé considérablement devant le roman à l'intérieur. La victoire de celui-ci fut complète, et quand Guillaume le Bâtard passa la mer, ce ne fut pas le danois qu'il porta en Angleterre, mais un dialecte du roman de France, qui y devint l'anglo-normand[1].

Toutefois l'arrivée des barbares, si elle ne chassa pas le latin, eut sur ses destinées une influence considérable. D'abord il perdit, malgré tout, quelques provinces de son domaine, et la limite du roman recula bien en deçà du Rhin.

En second lieu, ce qui est de beaucoup plus important, le trouble que le changement de maîtres, l'invasion et les catastrophes qui l'accompagnèrent jetèrent dans le monde, l'état d'inquiétude et de barbarie qui en résulta amena, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, la ruine des lettres et des études; dès lors, en l'absence de toute autorité et de toute tradition grammaticale, le moyen comme le désir de parler correctement étant supprimés, le latin des illettrés triompha et, comme il évoluait désormais librement, sans contrôle ni retenue, il se précipita dans les voies où il était déjà engagé, ou s'en ouvrit de nouvelles. Fustel de Coulanges a dit : « L'invasion a mis le trouble dans la société, et c'est par cela même qu'elle a exercé une action considérable sur les âges suivants. En faisant tomber l'autorité romaine, elle a supprimé, non pas d'un seul coup,

1. Sur cette question, voir Joret, *Du caractère et de l'extension du patois normand*, Paris, 1883; Raynouard, *Journ. des Savants*, 1820, p. 395. Guillaume Longue Epée, recommandant son fils Richard à Bothon, dit que le danois domine à Bayeux tandis qu'à Rouen, dans la capitale, on parle plutôt le roman. (Dudon de St-Quentin, *De mor. et act. prim. Normanniæ ducum*, p. 221. *Mem. de la Société des Ant. de Norm.*, 1858, XXIII. Adhémar de Chabanes, dans Pertz, *Mon. germ.*, IV, p. 127, dit de son côté : Normannorum, qui juxta Frantiam inhabitaverant, multitudo fidem Christi suscepit, et gentilem linguam omittens, Latino sermone assuefacta est (§ 27). Des mots normands se retrouvent dans le voca bulaire de la contrée, dans les noms de lieux : *torp* (village), *nés* (promontoire), *gate* (rue, porte), *fleur* (baie, golfe). Il y en a aussi dans le vocabulaire français proprement dit.

mais insensiblement, les règles sous lesquelles la société était accoutumée à vivre. Par le désordre qu'elle a jeté partout, elle a donné aux hommes de nouvelles habitudes, qui, à leur tour, ont enfanté de nouvelles institutions. » Je n'ai pas à discuter si cette appréciation est historiquement tout à fait exacte, et si les faits sont présentés ici avec leur vraie portée. Mais, transposée et appliquée aux événements linguistiques de l'époque, la phrase est d'une grande justesse, et exprime à merveille ce qui résulta de plus considérable de l'établissement des barbares en Gaule.

Néanmoins, il importe de le signaler aussi, un nombre assez considérable d'éléments germaniques, s'introduisirent dans le gallo-roman, et si l'ancien français en a peu à peu éliminé une partie, le français moderne en possède encore un contingent important.

La difficulté n'est pas en général de les reconnaître comme germaniques [1], c'est de déterminer leur âge et leur provenance. Des très anciens dialectes germaniques, des Germains établis en Gaule, le gothique seul nous est bien connu directement, et il n'a eu sur le français qu'une influence négligeable. Du bourgondion nous ne savons presque rien [2], mais à peine a-t-il agi sur le provençal; au français il n'a quasi rien donné. Malheureusement le francique, qui a eu l'influence la plus considérable sur notre idiome, ne peut être non plus étudié qu'à travers mille difficultés. Quelques diplômes, des monnaies, les noms propres, des mots glissés dans le texte latin de la loi salique, voilà à peu près les éléments dont dispose la philologie germanique pour observer directement cet idiome. Il en résulte qu'on doit beaucoup abandonner à l'induction et même à l'hypothèse dans les reconstructions qu'on en fait. Toutefois il reste certain — et l'histoire générale mettrait au besoin ce point hors de doute — que la masse des mots d'origine germanique de la première époque vient de cette source. Après cela, le nordique des Normands, l'anglo-saxon, le « dutsch » des Pays-Bas, appelé depuis

1. On hésite pourtant assez souvent entre une étymologie germanique et une étymologie celtique. Ex. : *chemise*, *briser*.

2. La *Lex Burgundiorum* n'a que très peu de traces de germanique. Il faut y ajouter quelques noms propres, des diplômes et de très courtes inscriptions runiques.

néerlandais, l'ancien haut-allemand ont apporté aussi chacun leur contingent [1].

Voici, à titre d'exemples, quelques-unes des attributions faites par les germanistes :

Germanique en général : anche, banc, bedeau, bleu, bourg, braise, bramer, branc, bride, bru, choisir, cracher, écaille, échevin, éclater, épervier, étal, étriller, fauve, feutre, fief, gâcher, gagner, garde, gris, guérir, guerre, guet, guise, hareng, honnir, honte, jaillir, laid, lapin, latte, loge, marche, maréchal, marri, riche, rosse.

Germanique de l'est : barde (d'où *bardeau*), *bur* (d'où *buron*, hutte), *butin, carcan, crique, douber* (d'où *adouber*), *esquif, frapper, gab, haler* (d'où *halage*), *hait* (d'où *souhait*), *hune, joli, limon* (p. e. ang. sax.), *targe, tille* (d'où *tilleul*), *varech.*

Germanique de l'ouest : bande, baud (d'où *baudet*), *bière* (cercueil). *gelde,* v. fr. : *treschier* (danser).

Vieux-nord-francique : *affre, beffroi, bouc, buer, canif, clenche, cruche, échec* (butin), *écrou, épeler, frimas, gaspiller, gauche, guerpir, guiper* (d'où *guipure*), *haie, halle, happe* (d'où *happer*),

1. Je suis ici Mackel, l'auteur du travail le plus scientifique que je connaisse sur la matière (*Die germanischen Elemente in der französischen und provenzalische Sprache*, *Frz. Studien*, VI (on y trouvera indiqués et critiqués les ouvrages antérieurs). Il marque lui-même avec quelles réserves il faut se prononcer en cette matière (p. 5) : « Nous sommes autorisés à considérer, que environ jusqu'à la fin du VI[e] siècle... tous les dialectes germaniques ont eu une physionomie assez uniforme, bien entendu sous réserves des particularités phonétiques qui séparent d'une part le germanique de l'est du germanique de l'ouest, et de l'autre le germanique du nord (scandinave) du germanique de l'ouest, et ces deux du gothique d'autre part. Vouloir attribuer des emprunts de cette époque à un dialecte déterminé, risquerait d'être une entreprise infructueuse. »

En fait il ne se permet d'attributions que dans une mesure qu'il détermine ainsi : « Dans le cas où les emprunts se retrouvent dans tout le domaine roman, je les ai cités sous l'étiquette *germaniques*, étant admis par sous-entendu que dans la plupart des cas chacune des langues romanes sœurs a emprunté le mot pour son compte du dialecte qui pour elle entre en ligne de compte, ainsi l'italien du *gothique* et du *lombard*, l'espagnol du *gothique*; le provençal, du *bourgondion* et du *gothique*; le français du nord, du *francique* et du *bourgondion* (plus tard aussi du *haut-allemand* et du *vieux-nordique*). Au *vieux-francique* et au *bourgondion* est attribué le mot d'emprunt, que seul le gallo-roman a emprunté; il est attribué spécialement au *vieux-francique* seul, quand la forme du mot exclut un emprunt tardif, comme serait un emprunt au *nordique*. Avec le *vieux-nordique* concourt dans bien des cas l'*anglo-saxon*, qui peu de temps après a exercé son influence sur le français. Dans quelques cas, où le provençal seul possède le mot allemand, il est rapporté de droit au bourgondion. Au *gothique* sont rapportés spécialement les emprunts, dans les cas où la phonétique gothique permet d'expliquer les formes françaises et provençales. »

herberge, *haire*, *hargner*, *haïr*, *hêtre*, *houx*, *horde*, *lodier* (couvre-lit), *morne*, *plege*, *poche*, *rauge*, *rouir*, *salle*, *tas*, *taudis*.

Anglo-saxon : *crabe*, *est*, *guimpe*, *havre*, *nord*, *ouest*, *sud*.

Néerlandais : *affaler*, *amarrer*, *beaupré*, *caille*, *chaloupe*, *digue*, *échasse*, *échoppe*, *écoute*, *étayer*, *layette*, *plaque*, *vacarme*.

Ancien haut-allemand : *baudre* (d'où *baudrier*), *brèche*, *crèche*, *coiffe*, *danser*, *défalquer*, *drille*, *échine*, *écrevisse*, *épier*, *escremir*, *(dé)falquer*, *fanon*, *fauteuil*, *gaffe*, *gai*, *galoper*, *garant*, *gerbe*, *grincer*, *guinder*, *haro*, *hulotte*, *hutte*, *stuc*, *tanner* [1].

L'influence des idiomes germaniques sur la phonétique française a été en général tout à fait nulle, elle est très nette cependant sur deux points. D'abord elle a fait apparaître une prononciation nouvelle, ou tout au moins oubliée, celle de l'*h*, dite aspirée : *haine*, *haubert*, *heaume*, *hauban*, *houx*, *honte*, etc., avaient cette *h*. Elle rentra avec ces mots dans l'usage, si bien qu'elle en vint à s'introduire dans des mots latins, ou qui l'avaient perdue, ou qui même ne l'avaient jamais eue (*altum* = *haut*). Elle s'y est prononcée jusqu'au XVIIe siècle et, quoique muette, y garde cependant une valeur, aujourd'hui encore. D'autre part le *w* de mots comme *warjan* (guérir), *wandanjan* (gagner), influença le *v* latin initial, qui se fit précéder, comme le *w* germanique, d'un *g* en français. On eut de *vespa*, *wespa* = *guespe* (la guêpe) ; de *vastare*, *wastare* = *guaster* (gâter), comme on avait *guarder* de *wardan*.

La forme de déclinaison de l'ancien français, qui nous a laissé des formes telles que *nonne*, *nonnain*, était aussi, a-t-on dit, d'origine germanique. Le type *Hugues*, *Hugon*, est regardé de même par beaucoup comme étant d'origine germanique, mais ces rapprochements sont très contestables.

Il n'est pas impossible que les progrès de la science établissent encore des rapports nouveaux entre les deux grammaires. Par exemple, le développement de la formule *on + un verbe actif* me semble bien parallèle au développement de la

1. J'ajoute ici qu'à diverses époques l'allemand nous a fourni d'autres mots : à l'époque du moyen haut-allemand : *bahut*, *blason*, *bosse*, *riffler*, *gâteau* : à l'époque moderne : *blinder*, *boulevard*, *bismuth*, *carousse*, *chenapan*, *choppe*, *cobalt*, *criquet* (cheval), *éperlan*, *frime*, *gifle*, *groseille*, *hase*, *havresac*, *huguenot*, *obus*, *orphie*, *rafle*, *rame* (de papier), *triquer*. Sur les mots venus du moyen anglais et de l'anglais moderne j'aurai à revenir plus loin.

formule correspondante en allemand, tandis que rien de semblable ne se rencontre en latin.

Mais quoi qu'il en soit, c'est le vocabulaire surtout — comme il est naturel — qui a gardé les traces les plus nombreuses de germanismes. L'analogie des mots allemands a introduit dans la dérivation deux suffixes, *alt* (auj., *aud*) et *ard*, qui ont servi à former une foule de noms propres et communs, et dont un au moins est encore en plein usage[1].

En outre, un grand nombre de mots dont on vient de voir quelques-uns sont restés comme des témoins de la conquête. Diez, sans tenir compte des dérivés et des composés, en comptait près d'un millier, et de nouvelles identifications ont été faites depuis sa mort. En ancien français le nombre en était plus considérable encore. L'ensemble de ce fonds germanique, entré anciennement dans le lexique français, est curieux à considérer, sous le rapport de la composition, et on comprend que plusieurs de ceux qui ont eu à en traiter aient classé les mots selon les catégories d'idées qu'ils expriment[2]. En effet, une grande quantité de ces mots, comme on peut s'y attendre, se rapportent à la guerre et à la marine (*éperon*, *épieu*, *étrier*, *flamberge*, *gonfanon*, *guerre*, *halte*, *haubert*, *heaume*, *blesser*, *fourbir*, *navrer*, *écoute*, *havre*, *hune*, *mat*, *nord*, *ouest*, *sud*, *cingler*, *haler*); d'autres, ce qu'on attend aussi, à la chasse, distraction favorite des nouveaux venus (*braque*, *épervier*, *leurre*); d'autres enfin aux institutions politiques et judiciaires (*ban*, *chambellan*, *échanson*, *échevin*, *fief*, *gage*, *garant*, *loge*; *maréchal*, *saisir*, *sénéchal*); mais il s'en trouve plusieurs séries qui ne rappellent d'aucune façon le rôle politique ou militaire des Germains, et sont relatifs à des choses de la vie ordinaire. Ce sont des termes de construction : *bord*, *faîte*, *loge*; de jardinage : *haie*, *jachère*, *jardin*; d'ameublement : *banc*, *fauteuil*; de cuisine : *bière*, *rôtir*; d'habillement : *écharpe*, *gant*, *guimpe*, *robe*; des noms désignant des plantes et des arbres : *framboise*, *gazon*, *hêtre*,

1. *Communard*, *cumulard*, *chéquard* sont d'hier; *ard* est venu du germanique *hart* par l'intermédiaire de noms propres tels que *Bernard*, *Renard*; *aud* est venu de *wald* par des noms comme *Guiraud*, *Regnaud*. On le retrouve dans *nigaud*, *rougeaud*, *saligaud*, etc.

2. Voir en dernier lieu, G. Paris, *la Littérature française au moyen âge*, Paris, 1888, p. 22 et suiv.

houx, mousse, roseau; des animaux aussi : *épervier, hareng, héron, mouette*; des parties mêmes du corps de l'homme : *échine, hanche, nuque, rate*; enfin des adjectifs, des substantifs ou des verbes marquant des idées abstraites, comme *gai, hardi, morne, orgueil, honte, choisir, honnir*, etc. [1].

Je ne veux pas étendre cette liste au delà du nécessaire. Telle qu'elle est, elle suffit à montrer que les mots germaniques sont dispersés à travers tout le lexique. Et il est visible que si quelques-uns d'entre eux expriment des idées nouvelles, étrangères à l'ancienne société, tout au contraire, dans grand nombre de cas, la fortune des vocables étrangers ne s'explique pas par le besoin qu'on en avait, mais par l'influence que donnaient aux Germains vainqueurs leur nombre et l'importance de leur rôle. Certains adjectifs ou verbes mettent mieux encore que les noms cette vérité en lumière. Il est évident qu'on n'a pas attendu les barbares pour distinguer le *blanc* du *bleu*, un *riche* d'un pauvre, une femme *laide* d'une jolie femme et un homme *gauche* d'un homme adroit. Aucune supériorité linguistique non plus ne recommandait ces nouveaux adjectifs. De même les verbes *blesser, briser, glisser, choisir, guérir, guider*, et tant d'autres n'avaient aucune valeur propre, qui pût les faire préférer à leurs correspondants latins, souvent multiples, et capables de noter les diverses idées avec différentes nuances.

Il n'y a donc pas eu des emprunts du roman au germanique, mais dans une certaine mesure une véritable pénétration de l'un par l'autre. Il ne faudrait, je crois, en tirer aucune conclusion, dans le débat qui divise les historiens, au sujet de l'importance à attribuer aux invasions dans la constitution de notre France. La pénétration dont je parle a pu se faire lentement. Il importe toutefois de retenir qu'elle a été plus profonde et plus générale qu'aucune autre.

1. Ajoutez une foule de noms propres : *Louis, Thierry, Ferry, Gonthier, Charles, Fouquet*, etc.

V. — Les premiers textes.

Les Glossaires. — Quoiqu'on ait vraisemblablement écrit d'assez bonne heure en roman de Gaule, sinon des livres et des actes authentiques, du moins des notes, des comptes, et d'autres choses encore, aucun texte du VII[e] ni du VIII[e] siècle n'est parvenu à échapper aux multiples causes de destruction qui menaçaient les œuvres littéraires, et à plus forte raison les écrits considérés comme étant sans importance.

De temps en temps seulement un mot jeté en passant nous apprend que le roman vit et se parle à côté du germanique, en face du latin qui s'écrit. En 659, saint Mummolin est nommé évêque de Noyon et successeur de saint Éloi; une des raisons qui décident de ce choix est qu'il parle à la fois bien le teutonique et le roman[1]. Les livres, les formulaires[2], les diplômes de cette époque reflètent aussi la langue parlée, et nous apportent des mots et des tours auxquels on essaie en vain de donner un air latin : tels sont, pour me borner à quelques termes : *blada* pour *ablata* (la moisson), *menata* pour *ducta* (mené), *rauba* pour *vestis* (robe), *soniare* pour *curare* (soigner)[3].

Au VIII[e] siècle, les renseignements sont un peu plus nombreux. Plusieurs personnages nous sont encore cités pour leur connaissance du roman : Ursmar, abbé de Lobbes, sur la Sambre[4], et saint Adalhard († 826), qui le possédait « au point qu'on eût dit qu'il ne parlait que cette langue », quoiqu'il fût encore plus éloquent en allemand et en latin[5]. A partir de ce moment du reste les sources diplomatiques, actes et modèles d'actes, ne sont plus les seules où nous puissions suivre les traces de la langue parlée. On voit apparaître des Glossaires latins-romans, ou

1. Quia prævalebat non tantum in teutonica, sed etiam in romana lingua. *Acta sanct. Belgii sel.*, IV, 403. (Cf. Jacob Meyer, *Ann. Flandriæ*, I, 5, v° Anvers, MDLII.)

2. On en trouvera la liste avec des indications détaillée dans Giry, *Manuel de diplomatique*, 482 et suiv.

3. *Formulæ Andecavenses*, n[os] 22, 24, 29, 58.

4. Folcuin, *Gesta abb. Lobiens.*, I, 24 (*Mon. Germ.*, XXI, 827).

5. Qui si vulgari, id est Romana lingua loqueretur, omnium aliarum putaretur inscius : si vero theutonica, enitebat perfectius : si Latina, nulla omnino absolutius (*Acta SS. ord. S. Bened.*, IV, 335).

romans-germaniques, dans lesquels des mots romans, qu'on a malheureusement trop souvent déformés et latinisés, sont placés en face des mots de la langue qu'ils traduisent. Il s'en faut de beaucoup, bien entendu, que ces Glossaires soient complets et fidèles; ils n'en restent pas moins des documents d'une haute valeur.

Les deux principaux sont ceux de Reichenau et de Cassel. Le premier, ainsi nommé de l'abbaye dont il provient[1], a été rédigé sans doute en France. Il comprend deux parties, l'une (f° 1 à 20) destinée à expliquer les termes de la Vulgate que l'auteur jugeait les plus difficiles, l'autre formée d'une liste alphabétique de termes de toutes sortes. Ainsi qu'on va le voir, sous leur air latin, les mots trahissent déjà le français qui va naître :

Sculpare : *intaliare* (entailler); *sarcina* : *bisatia* (besace); *gratia* : *merces* (merci); *sindone* : *linciolo* (linceul); *mutuare* : *impruntare* (emprunter); *jecore* : *ficatus* (foie); *singulariter* : *solamente* (seulement); *da* : *dona* (donne); *meridiem* : *diem medium* (midi); *in foro* : *in mercato* (en marché); *oves* : *berbices* (brebis); *epulabatur* : *manducabat* (il mangeait); *caseum* : *formaticum* (fromage).

Le Glossaire de Cassel[2], rédigé sans doute par un clerc de Bavière, où germanique et latin étaient alors contigus, est de la fin du VIIIe siècle ou du commencement du IXe. Il donne, avec leur traduction allemande, une liste de mots latins classés par catégories d'objets; quelques-uns d'entre eux ont une forme toute romane (probablement ladine plutôt que française) :

Mantun : *chinni* (menton); *talauun* : *anchlao* (cheville, talon); *figido* : *lepara* (foie); *va* : *canc* (va); *laniu vestid* : *uillinaz* (vêtement de laine, lange).

Au IXe siècle, l'Église, qui, nous venons de le voir, appréciait

1. Il est aujourd'hui à la Bibliothèque de Carlsruhe, sous le n° 115 (ms.).

2. Autrefois dans un couvent de Fulda, aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Cassel, cod. theol., 24. Il a été publié par W. Grimm, avec un fac-similé complet, Berlin, 1848. Diez a réuni ce glossaire et le précédent dans une étude commune, traduite par M. Bauer dans le fascicule 5 de la *Bibliothèque de l'École des Hautes Études*. Il en existe d'autres encore. M. Gaston Paris en a préparé en collaboration avec M. Paul Meyer un Corpus; mais ce recueil, qui mettrait à la portée de tous des documents importants et nouveaux, n'a malheureusement pas encore paru.

chez ses membres la connaissance de plusieurs langues, si précieuse quand il fallait parler à ces populations bigarrées, prit, pour faciliter l'enseignement du dogme et de la morale, une mesure décisive. Elle recommanda de traduire clairement les homélies en allemand et en langue rustique romane, pour que tous pussent comprendre plus facilement ce qui était dit[1].

Cette décision du concile de Tours (813) ne constituait pas une nouveauté[2]; elle ne faisait sans doute qu'autoriser et généraliser une pratique que beaucoup de prêtres devaient suivre déjà : si elle a été prise, c'est qu'il devenait alors nécessaire de se prononcer; les langues romanes étaient déjà très loin du latin, et la renaissance des lettres, qui épurait celui-ci, élargissait de jour en jour le fossé. Or, tandis que la liturgie ne pouvait sans danger abandonner l'usage d'une langue universelle et bien réglée, les besoins de la prédication exigeaient l'emploi des idiomes locaux; le clergé, un peu plus instruit, redevenu capable de distinguer latin et roman, pouvait hésiter et avait besoin d'être fixé. Le concile régla la question. Quoi qu'il en soit, ni des homélies qui ont précédé, ni de celles de cette époque, rien ne nous est parvenu.

Les Serments de Strasbourg. — En revanche nous avons de l'an 842 un texte précieux, dont les premiers philologues qui se sont occupés de l'histoire de notre langue avaient déjà aperçu toute la valeur, c'est celui des *Serments de Strasbourg*[3].

On sait dans quelles circonstances ces serments furent échangés. Deux des fils de Louis le Pieux († 840), Louis le Germanique et Charles le Chauve, révoltés contre les prétentions de

1. XVII : Visum est unanimitati nostræ... ut easdem homilias quisque aperte transferre studeat in rusticam Romanam linguam, aut in Theotiscam, quo facilius cuncti possint intelligere quæ dicuntur. Les capitulaires de Charlemagne contenaient aussi des prescriptions analogues.

2. Silvia, dans le curieux voyage aux Lieux Saints dont j'ai parlé plus haut, nous raconte comment l'évêque était assisté d'un interprète, qui traduisait en syriaque le sermon fait par l'évêque en grec (éd. Gamurrini, p. 172). La question de savoir si l'Église primitive officiait seulement en latin et en grec, ou aussi dans les idiomes des peuples qu'elle catéchisait, a fait au XVIe et au XVIIe siècle l'objet de vives polémiques entre les protestants et les catholiques.

3. Ces premiers textes ont été reproduits en fac-similé par la photogravure dans un Album publié par la *Société des anciens textes français*; Paris, Didot, 1875. Les impressions et les commentaires sont très nombreux. Voir en particulier Koschwitz, *Commentar zu den ältesten französischen Sprachdenkmälern*, Heilbronn, 1886.

13

amat quisq; ut in ambob⁹. Cumq; karolus.
haec eadē uerba romana lingua perorasset.
Lodhuuuic⁹ q̄m maior natu erat . prior
haec deinde se seruaturū testatus ē.

Pro dō amur & p xp̄ian poblo & nr̄o cōmun
saluament . dist di en auant . inquantdš
sauir & podir me dunat . si saluarai eo .
cist meon fradre karlo . & in aiudha .
& in cad huna cosa . sicū om p dreit son
fradra saluar dift . In o quid il mi altresi
fazet . Et ab ludher nul plaid nūquā
prindrai qui meon uol cist meon fradre
karle in damno sit . Quod cū lodhuuuic⁹
explesset . karolus teudisca lingua sic̄
eadē uerba testatus est .

In godes minna ind in thes xp̄ianes folches
ind unser bedhero gealtnissi . fon thesemo

SERMENTS D

moda ge frammordes so fram so mir got
geuuizci indi mahd furgibit so hald ih tesan
minan bruodher soso man mit rehtu
sinan bruher scal in thiu thaz er mig so so
maduo indi mit Luheren in nohheiniu thing
ne gegango the minan uuillon imo
ce scadhen uuerhen.

Sacramentum autem quod utrorumque populus
quique propria lingua testatus est
Romana lingua sic se habet. Si Lodhu
uuigs sagrament que son fradre Karlo
iurat conseruat. Et Karlus meos sendra
de suo part in lostanit, si io returnar non
l int pois, ne io ne neuls cui eo returnar
int pois, in nulla aiudha contra Lodhu
uuig nun li iuer. Teudisca autem lingua.

STRASBOURG

leur frère Lothaire, venaient de gagner sur lui la bataille de Fontanet (841). La guerre n'étant pas terminée, ils se rencontrèrent à Strasbourg le 14 février 842, pour resserrer leur union, et se jurèrent alliance. Afin que les armées présentes fussent témoins de ce pacte solennel, Louis le Germanique jura dans la langue de son frère et des Francs de France, c'est-à-dire en roman français; Charles répéta la même formule que son aîné en langue germanique. Et les soldats, chacun dans leur langue, s'engagèrent à leur tour[1].

Un historien du temps, Nithard, lui-même petit-fils de Charlemagne par sa mère Berthe, a recueilli ces serments, dont il a peut-être eu l'original sous les yeux, dans son *Histoire des divisions entre les fils de Louis le Débonnaire*, et comme, en pareille matière, suivant l'observation très judicieuse de M. Pio Rajna, les termes mêmes importaient, il s'est abstenu heureusement de les traduire en latin, langue dans laquelle il écrivait. Nous donnons ci-contre un fac-similé de la page du manuscrit unique (fin du x[e] ou commencement du xi[e] siècle), qui nous a conservé, avec la chronique de Nithard, ces premières lignes écrites de français.

Voici lettre pour lettre, et en laissant subsister les abréviations, la teneur du manuscrit :

Pro dõ amur et ꝓ Xpian poblo et nr̃o cõmun saluament dist di en auant. inquantdš sauir et podir me dunat. sisaluaraieo cist meon fradre Karlo. et in ad iudha et in cad huna cosa. sicũ om ꝑ dreit son fradra saluar dift. Ino quid il mialtresi fazet. Et abludher nul plaid nũquã prindrai qui meon uol cist meonfradre Karle in damno sit....

Silodhuuigs sagrament. que son fradre Karlo iurat conseruat. Et Karlus meossendra desuo partñ lofranit (?). si ioreturnar non lint pois. neio neneuls cui eo returnar int pois. in nulla aiudha contra lodhuuuig nunli iuer.

En voici la lecture, que j'accompagne, pour faciliter la comparaison, de diverses traductions, soit en latin, soit en français.

1. Voir la bibliographie de ce texte dans Koschwitz : *Les plus anciens monuments de la langue française*, Heilbronn, 1886, p. 1, et *Commentar zu den ältesten französischen Sprachdenkmälern*, p. 2-3.

Latin classique.	Latin parlé hypothétique (de l'époque de transition).	Texte.	Français du XI[e] siècle (époque du *Roland*).	Moyen français (com. du XV[e] siècle).	Français contemporain.
Per Dei amorem et per christiani populi et nostram communem salutem, ab hac die, quantum Deus scire et posse mihi dat, servabo hunc meum fratrem *Carolum, et ope mea et in quacumque re, ut quilibet fratrem suum servare jure debet, dummodo mecum idem agat, et cum Clotario nullam unquam pactionem faciam, quae mea voluntate huic meo fratri Carolo damno sit.	Pro deo amore et pro christiano popolo et nostro commune salvamento de esto die in abante, in quanto deos sapēre et potēre me donat, sic salvaraio eo eccesto mem fratre Karlo et in (adjuta(re)) [5] et in catuna causa sic qomo omo per drecto som fratre salvare debet, in o qued elle me altero sic faciat, et ab Luthero nullo placito nunquam prenderaio, qui mem (vol(ere)) [5] eccesto mem fratre Karlo in damno sit.	*Pro deo amur et pro christian poblo et nostro commun saluament, d'ist di en avant, in quant Deus savir et podir me dunat* [1], *si salvarai eo cist meon fradre Karlo, et in aiudha et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradra salvar dift* [2], *in o quid il mi altresi fazet, et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai, qui meon vol cist meon fradre Karle in damno sit.*	Por dieu amor et por del crestiien poeple et nostre commun salvement, de cest jor en avant, quant que Dieus saveir et podeir me donet, si salverai io cest mien fredre Charlon, et en aiude, et en chascune chose, si come on par dreit son fredre salver deit, en ço que il me altresi facet, et a Lodher nul plait onques ne prendrai, qui mien vueil cest mien fredre Charlon en dam seit.	Pour l'amour Dieu et pour le sauvement du chrestien peuple et le nostre commun, de cest jour en avant, quant que Dieu savoir et pouvoir me donet, si sauverai je cet mien frere Charle, et par mon aide et en chascune chose, si comme on doit par droit son frere sauver, en ce qu'il me face autresi, et avec Lothaire nul plaid onques ne prendrai, qui, a mon veuil, à ce mien frere Charles soit à dan.	Pour l'amour de Dieu et pour le salut commun du peuple chrétien et le nôtre, à partir de ce jour, autant que Dieu m'en donne le savoir et le pouvoir, je soutiendrai mon frère Charles de mon aide et en toute chose, comme on doit justement soutenir son frère, à condition qu'il m'en fasse autant, et je ne prendrai jamais aucun arrangement avec Lothaire, qui, à ma volonté, soit au détriment de mondit frère Charles.
Si *Clotavigus sacramentum quod fratri suo juravit observat, et Carolus dominus meus pro parte sua suum frangit, si eum non avertere possum, nec ego nec ullus quem ego avertere possim, ullam opem adversus Clotavigum ei feremus.	Si Lodovicos sacramento qued som fratre Karlo jurait, conservat, et Karlos mes senior de soa [6] parte ellom som frangit, si eo retornare non ello ende potio nec eo nec neullos cui eo retornare ende potio, en nulla (adjuta(re)) contra Lodovico non ellui ero.	*Si Lodhuwigs sagrament, que son fradre Karlo jurat, conservat, et Karlus meos sendra de suo part lo suon fra(n)it* [3], *si io returnar non l'int pois, ne io ne neüls cui eo returnar int pois, in nulla aiudha contra Lodhuwig non lui ier* [4].	Si Lodevis lo sairement que son fredre Charlon jurat, conservet, et Charles, messire, de soe part lo soen fraint, si jo retorner ne l'en puis, ne io ne nuls cui jo retorner en puis, en nulle aiude contre Lodevic ne li ier.	Si Loys le serment que a son frère Charle il jura, conserve, et Charle mon seigneur, de sa part le sien enfraint, si je retourner ne l'en puis, ne je, ne nul que j'en puis retourner, en nulle aide contre Loys ne lui serai.	Si Louis tient le serment qu'il a juré à son frère Charles, et que Charles, mon seigneur, de son côté viole le sien, au cas où je ne l'en pourrais détourner, je ne lui prêterai aucun appui, ni moi ni nul que j'en pourrais détourner.

1. *dunat* peut être : ou bien un présent, représentant un futur, ou bien le parfait *donavit* et se traduire par *donna*.
2. *dift* n'est pas suffisamment expliqué; je le traduis néanmoins par *debet*, qu'il semble représenter.
3. Le texte donne *ñ lo s̃ tranit* ou *ñ lo franit*. On est obligé de supprimer *ñ*; d'autres avaient lu *non lo suon tanit* (non illum suum tenet).
4. Le texte porte *li iuer*. On a lu aussi *li iv er* (illi ibi ero).
5. Je mets *aiudha* et plus bas *vol* entre parenthèses, parce qu'ils n'ont jamais existé; ce sont les radicaux des verbes *adjutare*, * *volere*.
Ce membre de phrase offre un sens bien peu satisfaisant, même en traduisant : *par* mon aide, et en donnant à la préposition *in* deux sens différents dans ces deux constructions symétriques, ce qui paraît peu naturel. Clédat a proposé de lire *er*, je serai, que le copiste de notre manuscrit, se trompant, aurait rendu par & et. La correction serait excellente, s'il y avait un pronom près de *er*, tel que *li*. Mais il est difficile de s'en passer et d'admettre qu'il ait été omis dans un passage qui a été collationné avec soin.
6. Je traduis par *sua*, parce que l'*o* de *suo* dans le texte n'est qu'une notation de l'*e* muet.

Comme on peut le voir par la comparaison de la lecture que nous donnons et de l'original, avec quelque soin que le texte des Serments ait été transcrit, soit déjà par la faute de celui qui l'a pris dans l'acte original, soit par la faute du copiste qui nous a laissé le manuscrit que nous possédons, il a fallu y faire quelques changements. Les *Serments* ont été copiés par quelqu'un qui ne les comprenait pas exactement, puisque des mots se trouvent réunis, qui devaient être séparés, et inversement; quelques autres passages ont été gâtés et n'offraient pas de sens satisfaisant avant qu'on les eût corrigés, prudemment. Mais l'ensemble de la transcription, sauf quelques taches, presque toutes faciles à effacer, constitue un document philologique d'une incomparable valeur. Sous la graphie qui s'essaie à fixer une langue nouvelle et n'y parvient parfois qu'en altérant la prononciation [1], le document garde pourtant à peu près sa vraie figure, et reste la seule source où on saisit en voie d'accomplissement des transformations que les textes postérieurs présentent déjà tout accomplies [2].

En 860, la paix fut proclamée à Coblentz en roman français et en germanique, mais la formule de la déclaration ne nous est pas parvenue, pas plus que les harangues françaises de Haymon, évêque de Verdun, au concile de Mouzon-sur-Meuse (995). Toutefois nous possédons, de la fin du IXe siècle, une composition pieuse, écrite dans l'abbaye de Saint-Amand en Picardie, qui a été retrouvée en 1837 dans un manuscrit des œuvres de saint Grégoire de Nazianze, déposé aujourd'hui à la bibliothèque de Valenciennes (ms. n° 143). C'est une prose ou séquence de vingt-cinq vers en l'honneur de sainte Eulalie, vierge et martyre, généralement citée sous le nom de *Cantilène de Sainte Eulalie*.

La même bibliothèque de Valenciennes conserve en outre, sur un morceau de parchemin qui a servi autrefois à couvrir un manuscrit de saint Grégoire de Nazianze et qui est aujourd'hui en fort mauvais état, un texte du Xe siècle, découvert par

1. Ainsi le scribe ne sait comment noter *ei* de *saveir*, *podeir*, *deift*: il emploie l'*i*: *cIst* *In*, *Int*, *Ist* devaient sans doute sonner *e* : *cest*, *en*. L'*e* muet est traduit par *a* dans *aiudh*A, *cadhun*A, *fradr*A, par *e* dans *fradr*E, Karl*E*; par *o* dans *damno*, *Karlo*, *suo*, *poblo*, *nostro*. Plusieurs autres mots sont altérés et latinisés : *nunquam*, *commun*.

2. Ainsi le texte donne fr*a*dre, fr*a*dra, où l'a tonique n'est pas encore changé en *e*. Il donne *aiudha* par un *dh*, appelé sans doute à représenter un *t* affaibli, et déjà voisin du *d*.

Bethman en 1839, et publié pour la première fois par Génin dans son édition de la *Chanson de Roland* (1850). Les caractères sont presque d'un bout à l'autre ceux des *notes tironiennes*. Quant à la langue, c'est un mélange étrange de latin et de français. Le tout forme un commentaire de la légende de *Jonas*, que quelque prédicateur a dû écrire à la hâte avant de monter en chaire. Je n'en citerai qu'une seule phrase; elle suffira à donner une idée de ces notes :

Jonas profeta habebat mult laboret et mult penet a cel populum co dicit et faciebat grant iholt et eret mult las… un edre sore sen cheue quet umbre li fesist e repauser si podist. Et lætatus est Jonas super ederam lætitia magna.

La *Passion* et la *Vie de saint Léger* sont deux poèmes beaucoup plus étendus et d'une plus grande importance. Ils sont contenus tous deux dans un manuscrit de la bibliothèque de Clermont (nº 189). Le premier, dont plusieurs traits sont empruntés à l'évangile apocryphe de *Nicodème*, est composé de 516 vers octosyllabiques, divisés en strophes de quatre vers. Ecrit vers la fin du xe siècle, il ne représente pas cependant l'état du français à cette époque, car il appartient à un dialecte, qui mêle les formes de la langue du Nord à celles du Midi [1].

La *Vie de saint Léger*, dont nous possédons la source latine, composée par le prieur Ursinus, est composée de quarante strophes de six vers octosyllabiques. C'est le récit de la lutte entre l'évêque et Ébroïn, et du martyre qu'il subit. Ce poème, lui non plus, ne nous donne pas l'état du français de l'Ile-de-France au xe siècle. L'auteur est probablement un Bourguignon, le scribe un Provençal [2]. Néanmoins, j'ai tenu à indiquer ces textes, dont l'intérêt philologique est considérable, et qui nous acheminent par leur caractère à la fois religieux et littéraire vers la première composition du siècle suivant, la *Vie de saint Alexis*, par laquelle s'ouvre à proprement parler l'histoire de la littérature française.

1. On en trouvera une excellente édition, donnée par M. Gaston Paris, dans *Romania*, II, 295 et suiv.
2. Voir l'édition critique donnée par M. G. Paris (*Romania*, I, 273 et suiv.).

CHAPITRE I

POÉSIE NARRATIVE RELIGIEUSE

Origines.
Vies des saints, en vers. — Contes pieux [1].

I. — Origines. La « Vie de saint Alexis ».

Origines. — A quelle époque naquit en France la littérature? Est-elle aussi ancienne que la langue? Mais c'est perdre temps que de chercher la date de naissance de la langue française. Les langues ne naissent pas; elles se transforment, et continuellement, avec plus ou moins de rapidité. Ce que nous appelons naissance d'une langue nouvelle, est seulement une phase de transformation plus rapide dans la vie d'une langue ancienne. Ce que nous nommons le français n'est autre chose que du latin prolongé à l'état vivant; tandis que le latin des livres s'est perpétué à l'état mort.

Dans cette série de transformations successives d'un idiome toujours vivant, il est impossible de déterminer celle qui pourrait constituer l'éclosion d'une langue nouvelle : les contemporains, d'ailleurs, l'ont accomplie, ou subie, sans en avoir aucune conscience. Mais il est moins malaisé, peut-être, de fixer à peu

1. Par M. Petit de Julleville, professeur à la Faculté des lettres de Paris.

près l'époque où naquit la littérature dans ce latin transformé, qui fut la langue d'oïl ou le français du moyen âge. Car langue et littérature sont deux choses séparées et distinctes. Un peuple ne saurait se passer de langue; mais il peut fort bien exister sans littérature; et tous les peuples commencent même par s'en passer. Les Romains ont été puissants et redoutés avant d'avoir seulement l'idée de la littérature.

Tant que les hommes parlent, ou même écrivent, seulement pour communiquer leurs idées et se faire entendre, leur langue n'a rien, pour cela, de littéraire. Dès qu'ils désirent plaire et toucher, non seulement par les choses qu'ils disent, mais par la manière dont ils les disent, dès qu'un sentiment d'art, si simple qu'il soit, se mêle à la parole et à l'écriture, la littérature existe.

Les *Serments* des petits-fils de Charlemagne, et même la *Cantilène de sainte Eulalie* [1], quoique versifiée, ne sont pas des textes littéraires, car tout sentiment d'art en paraît absent. La *Vie de saint Léger*, la *Passion*, dite de Clermont, textes du xe siècle, renferment déjà quelques traits où s'accuse un timide effort pour toucher l'âme d'un lecteur ou d'un auditeur, non seulement par les choses racontées, mais encore par la manière de les raconter. Il y a comme une lueur de style dans ces vers du *Saint Léger* : le farouche Ebroïn a fait couper la langue et crever les yeux au martyr :

Sed il nen at langue a parler,
Dieus exodist les sons pensers;
Et sed il n'en at ueils carnels,
En cuer les at esperitels;
Et sed en corps at grand torment,
L'anme ent avrat consolement [2].

Mais ces premières lueurs sont rares; et dans le *Saint Léger* comme dans l'*Eulalie* la forme est, littérairement, insignifiante — quelque valeur qu'aient d'ailleurs ces documents, précieux comme textes de langue. Au contraire la *Vie de saint Alexis*, dont

1. Voir sur ces textes l'*Introduction* au tome I : *Origines de la langue française*, par M. F. Brunot.

2. « S'il n'a langue pour parler — Dieu entend ses pensées. — S'il n'a les yeux de chair — au cœur il a ceux de l'esprit. — Et si son corps est en grand tourment — l'âme aura grande consolation. » — La physionomie de saint Léger, comme celle d'Ebroïn, demeure absolument indécise et insignifiante. On ne voit ni l'objet de la querelle, ni les raisons de la popularité de saint Léger.

nous avons une rédaction écrite au milieu du XIe siècle, témoigne, dans la forme et dans le rythme comme dans la composition et l'ordonnance générale de l'œuvre, l'effort d'un art naïf sans doute et inconscient peut-être, mais réel, avec un dessein suivi d'obtenir certains effets par certains moyens. Affirmer que la littérature française au moyen âge est née avec le *Saint Alexis*, ce serait oublier à tort tout ce que nous avons perdu peut-être. Mais nous pouvons dire au moins que nous ne possédons rien d'écrit en français qui ait quelque valeur littéraire antérieurement au *Saint Alexis*.

En France, comme en Grèce, comme dans tous les pays et dans toutes les langues où le développement de la littérature a été primitivement spontané, au lieu d'être (comme à Rome) le produit d'une imitation étrangère, la poésie précéda la prose. La poésie vit surtout d'imagination, et les peuples jeunes, comme les enfants, en sont mieux doués que de raisonnement. Le talent d'écrire en prose avec art exige plus d'effort et de maturité; tant que l'esprit de la race ne peut se prêter à cet effort, la prose ne paraît bonne qu'aux usages familiers de la vie journalière; la prose littéraire n'existe pas.

D'ailleurs le nombre des sentiments que la poésie elle-même était capable d'exprimer devait être bien restreint au commencement du XIe siècle. N'oublions pas que le domaine de la langue vulgaire, seul étudié ici, était loin d'embrasser tout entière l'œuvre intellectuelle du temps. Au XIe siècle et pendant tout le moyen âge (quoique le domaine du latin ne cessât point de se restreindre), la nation vécut partagée entre deux sociétés, deux idiomes séparés. Alors le monde ecclésiastique parle une langue que le peuple ignore; il traite, en latin, des idées que le peuple ne conçoit pas. L'empire de ce latin, limité dans l'avenir, est bien plus vaste dans le présent que celui de la langue vulgaire. Des hommes tels que Gerbert, Abélard, saint Bernard surpassent infiniment par la hauteur des pensées et par l'étendue des connaissances nos ignorants trouvères. Mais ils ont pensé, ils ont écrit en latin; et, quoique nés en France, ils n'appartiennent pas proprement à notre littérature nationale, mais à l'histoire littéraire commune de la chrétienté latine.

La poésie en langue vulgaire, au XIe siècle, n'était capable

encore d'exprimer que deux sentiments, assez simples pour être accessibles à la foule, assez puissants pour l'enthousiasmer : le sentiment religieux et la passion guerrière. Dans cette société farouche encore, l'amour n'existait pas, en tant que passion poétique, et la femme tenait bien peu de place dans les imaginations. Quant aux idées morales et philosophiques, elles dépassaient la portée de l'esprit populaire et les ressources de sa langue, encore rude et bien pauvre.

L'expression de ces deux sentiments, la religion, et la bravoure militaire, inspira les poèmes sur la vie des saints et les chansons de geste. L'un et l'autre genre naquirent ensemble, et se développèrent simultanément. Mais puisque le hasard seul, peut-être, a fait que nous possédons un texte de la *Vie de saint Alexis* antérieur d'une trentaine d'années à la plus ancienne rédaction connue de la *Chanson de Roland*, parlons d'abord des vies des saints.

Vies des saints. — La poésie narrative religieuse, dont nous allons traiter, est certainement moins originale, au moyen âge, que la poésie narrative profane (les chansons de geste, par exemple). Elle a pour auteurs, presque exclusivement, des prêtres, des clercs, des moines, animés d'intentions édifiantes, plutôt que littéraires. Elle est en grande partie la traduction, la paraphrase ou l'imitation d'une littérature latine antérieure; de la Vulgate, ou des Évangiles apocryphes, des Actes des martyrs, ou de la Légende des Saints. Son originalité est ainsi réduite à l'invention et à la mise en œuvre des détails ajoutés au récit primitif; et à l'emploi de la langue vulgaire substituée au latin. Ce serait assez, toutefois, pour que les vies des saints racontées en vers offrissent encore un vif intérêt littéraire, si les auteurs eussent été plus souvent de vrais poètes, des hommes de talent et d'imagination. On verra qu'il n'en fut ainsi que trop rarement et que l'inspiration alla toujours en déclinant, à mesure que la production devint plus abondante. Un très petit nombre d'œuvres ont vraiment une valeur poétique, qu'elles doivent surtout à la sincérité du sentiment religieux qui les remplit et à la simplicité vigoureuse de l'expression que revêt ce sentiment. Quant à l'intérêt historique de ces poèmes, il est très grand, parfois dans les plus médiocres. La religion au moyen âge était

si étroitement, si familièrement mêlée à tous les actes, même les plus terrestres, de la vie journalière, qu'il n'est pas rare qu'une vie de saint nous renseigne mieux que beaucoup de chroniques sur les idées et les sentiments, les coutumes et les mœurs de la société même civile et profane.

Nous aurons bientôt à nous demander comment est née la chanson de geste. Aujourd'hui, plus aisément, nous pouvons dire comment la poésie narrative religieuse, cette chanson de geste des saints, prit naissance, à peu près en même temps que la chanson de geste des chevaliers. Nous verrons plus tard si les origines de l'une peuvent nous éclairer, par analogie, sur les origines de l'autre. Mais le moyen âge avait fait de curieuse façon le rapprochement de ces deux genres. Les vies des saints et les chansons de geste étaient débitées par les mêmes jongleurs, mieux réglés dans leur vie que les jongleurs ordinaires (faiseurs de cabrioles ou diseurs de facéties) ; aussi l'Église exceptait ces privilégiés de la censure sévère portée par elle contre toutes les autres classes de jongleurs. Une *Somme de Pénitence* écrite au XIIIe siècle veut qu'on admette aux sacrements les jongleurs « qui chantent les exploits des princes et les vies des saints (*gesta principum et vitas sanctorum*) et se servent de leurs instruments de musique pour consoler les hommes dans leurs tristesses et dans leurs ennuis[1]. »

De même qu'une épopée plus courte (que nous appelons vaguement cantilène) a dû précéder la chanson de geste, la cantilène sur la vie d'un saint a précédé le récit, de plus en plus développé, de cette vie. *Sainte Eulalie*, en vingt-neuf vers, conduit au *Saint Léger*, qui en renferme deux cent quarante; le *Saint Léger*, au *Saint Alexis* qui en renferme six cent vingt-cinq. Plus tard viendront les longs poèmes en quelques milliers de vers. C'est la marche naturelle. Ainsi le genre commence par de courts fragments, très sobrement narratifs dans un cadre à demi lyrique; il s'enhardit, se développe, s'épanche en narrations de plus en plus abondantes; se perd enfin dans une prolixité banale et dans d'insignifiantes redites. L'évolution de la chanson de geste n'a pas été beaucoup différente. Au dernier jour, l'un

1. *Huon de Bordeaux*, édit. Guessard, p. VI.

et l'autre genre aboutit à la prose, où la longueur et la diffusion semblent toujours moins lourdes au lecteur que dans les vers. Comme dit le traducteur en prose d'un poème sur la croisade : « Rime est molt plaisans et molt bele, mais molt est longe [1]. » L'un et l'autre genre a donné d'abord son chef-d'œuvre. La *Chanson de Roland* est infiniment supérieure à toutes les chansons de geste qui nous sont parvenues. La *Vie de saint Alexis* est la meilleure entre les vies des saints en vers (si l'on veut bien mettre à part la vie de saint Thomas Becket par Garnier de Pont-Sainte-Maxence, poème historique plutôt que vraiment hagiographique).

Vie de saint Alexis. — La *Vie de saint Alexis* [2] est un des textes les plus précieux de notre ancienne littérature, pour sa valeur rythmique et littéraire, et pour sa valeur historique. Par un heureux hasard, nous avons conservé, avec la rédaction primitive du texte, les rajeunissements qui en furent faits au XIIe, au XIIIe, au XIVe siècle, pour l'ajuster au goût du jour ou plutôt pour le gâter selon le goût du jour. Rarement nous possédons d'une façon aussi complète les états successifs d'un thème poétique plusieurs fois remanié.

Le manuscrit, découvert il y a cinquante ans à Hildesheim, en Hanovre, dans l'église de Saint-Godoard, nous offre un poème de 625 vers décasyllabiques partagés en 125 couplets de cinq vers chacun. Les cinq vers de chaque couplet présentent la même assonance. L'assonance est une rime élémentaire qui consiste dans l'identité de la voyelle tonique finale, sans tenir compte des consonnes qui la précèdent ou qui la suivent. L'assonance, rendue sensible par la répétition prolongée, paraissait suffisante pour marquer l'unité rythmique du vers. D'ailleurs les poètes avaient l'oreille délicate : ils n'eussent jamais fait *assoner* (comme font trop souvent nos modernes) des sons fermés avec des sons ouverts [3].

1. Cf. Nyrop, *Storia dell' Epopea francese*, trad. Gorra, p. 56.
2. Nous n'avons pas à parler ici de la *Passion du Christ* (dite de Clermont, parce que le manuscrit est à la bibliothèque de cette ville), poème de 516 vers octosyllabiques, partagés en 129 strophes de quatre vers, assonancés ensemble, strophe par strophe. Le poème, composé vers le même temps que le *Saint Léger* (date moyenne, 975), est écrit en dialecte du Midi, fort mêlé de français du Nord. Ce fut peut-être l'*auvergnat* du XIe siècle, dit M. G. Paris. En tout cas ce texte n'appartient pas à la langue d'oïl. Il n'a d'ailleurs aucune valeur littéraire.
3. Par exemple : *tu me trompas* avec : *je ne veux pas.*

La légende de saint Alexis est syriaque d'origine, et fut rédigée d'abord à Édesse, d'après des faits récents qui peuvent fort bien être authentiques dans leurs traits essentiels. Plus tard elle passa d'Édesse à Constantinople, et de Constantinople à Rome où fut placée la mort du saint, quoiqu'il n'ait jamais vu cette ville. Les phases de cette migration curieuse sont aujourd'hui bien établies.

D'ailleurs elle n'intéresse pas notre sujet, parce que l'auteur du poème français n'a eu, en réalité, sous les yeux que la rédaction latine de la légende, et n'a rien connu ni même rien soupçonné au delà. Il nous suffit donc d'étudier son œuvre en elle-même et dans ses rapports avec la légende latine, source unique où il a pu puiser.

La légende latine se lit au Recueil des Bollandistes, tome IV du mois de juillet (saint Alexis est fêté le 17 juillet). Je la résume en quelques mots : Saint Alexis est le héros presque surhumain de la continence et de la pauvreté volontaire. Fils d'un très riche comte romain nommé Euphémien, marié à une fille de haute naissance, il s'est enfui le soir de ses noces du palais de son père et s'est allé cacher à Édesse en Syrie où il vit plusieurs années parmi des mendiants. Plus tard, il revient, méconnaissable, chez ses parents, et y est hébergé par charité; il y demeure dix-sept ans en butte au mépris et aux injures de la valetaille et bénissant Dieu d'être méprisé. Il meurt enfin; son nom, sa pénitence (d'autant plus héroïque qu'il n'avait nulle faute à expier), sa sainteté, son humilité sont reconnus; son corps, après sa mort, est recueilli avec les plus grands honneurs; et son intercession est suivie d'éclatants miracles.

Telle était la légende latine, où dut puiser l'auteur inconnu de notre poème : prêtre ou moine, sans doute. Avec une certaine vraisemblance, on a même essayé de le désigner plus précisément. Un moine de Fontenelle [1] raconte la guérison miraculeuse d'un chanoine de Vernon, nommé Tedbalt, affligé de cécité, guéri en 1053 par l'intercession de saint Vulfran [2]; il ajoute : « C'est ce Tedbalt de Vernon qui traduisit du texte latin les faits [3]

1. En Poitou, diocèse de Luçon.
2. Saint Vulfran, évêque de Sens, vers 682, patron d'Abbeville, mort le 20 mars 721. — Saint Wandrille, fondateur et premier abbé de Fontenelle, mort le 22 juillet 667.
3. Remarquer ce mot de *gestes* commun aux saints et aux preux.

(*gesta*) de beaucoup de saints; entre autres de saint Wandrille; les refondit (*refudit*) en langue vulgaire avec assez d'éloquence (*facunde*) et en tira des chansons élégantes (*cantilenas urbanas*) d'après une sorte de rythme tintant (*ad quamdam tinnuli rythmi similitudinem*). » Cette expression singulière semble désigner le balancement régulier de strophes égales et monorimes [1]. Rien ne prouve que Tedbalt soit l'auteur d'*Alexis*, rien n'empêche qu'on le lui attribue.

Un prologue en prose, en tête du poème, semble rattacher l'œuvre à la liturgie, à l'office même du saint, et indique, à ce qu'il semble, que le poème était lu (ou plutôt chanté), après cet office, mais probablement dans l'église, et devant le peuple assemblé.

Il s'ouvre par un gémissement du poète sur la décadence de la foi et des mœurs, présage de la fin prochaine du monde :

Bons fut li siecles al tens ancienor,
Quer feit i ert e justise et amor,
Si ert credance, dont or n'i at nul prot.
Toz est mudez, perdude at sa color;
Ja mais n'iert tels com fut als ancessors [2].

Ainsi ces plaintes sur la corruption du siècle et la décadence de la foi retentissaient déjà au XIe siècle! En général, les auteurs des vies de saints rimées, comme au reste presque tous les écrivains religieux du moyen âge, sont profondément pessimistes; très persuadés que le monde va de mal en pis; et ne comptant guère, pour l'améliorer, sur le bon effet de leurs pieuses compositions. A les entendre, on ne se soucie plus d'admirer les saints, et encore moins de les imiter. Pierre, auteur inconnu d'une *Vie de saint Eustache* (dédiée probablement à Philippe de Dreux, évêque de Beauvais de 1180 à 1217), se plaint ainsi que les saints deviennent bien rares :

Cui voit on mais si contenir
Qu'on le voie saint devenir?
Ce souloit on véoir assez
Au tans qui est piéça passez [3]!

1. Ou plutôt *monoassonancées*.

2. « Bon fut le siècle au temps des anciens, — car foi y était, et justice et amour, — croyance aussi, dont maintenant n'y a pas beaucoup. — Il est tout changé, il a perdu sa couleur; — jamais plus ne sera tel qu'il fut aux ancêtres. »

3. *Vie de saint Eustache*. (Paul Meyer, *Notices et Extraits des manuscrits*, t. XXXII.)

L'esprit mondain, dit un autre, a tout infecté; on craint d'être singulier si l'on ne fait comme tout le monde; voilà pourquoi il n'y a plus de saints :

> Se vuelent tos jors escuser,
> Quant en l'an se vont confesser
> (Une fois, au plus tart qu'ils puent),
> Pour çou que de tout ne se puent
> Jecter ne issir du commun,
> De cent, a paines i a un,
> Quant ses confessors le reprent,
> Qui reconoisse apertement
> Son peccié; ançois vuelt mostrer
> Raisons, et paroles larder
> Por soi partir legierement [1].

Ainsi les mêmes plaintes remplissent nos *vies* rimées, depuis la plus ancienne jusqu'aux plus récentes.

Après ce préambule, le poète raconte la grandeur d'Euphémien, père d'Alexis, la naissance tardive de ce fils unique, longtemps désiré. Dès qu'il atteint l'âge d'homme, son père veut le marier pour prolonger sa race. « Il achète pour lui la fille d'un noble franc. » Ce souvenir curieux des anciens usages barbares où l'épouse est livrée contre une somme payée au père, a disparu plus tard dans les remaniements du poème.

Mais Alexis, dont l'âme est toute à Dieu, médite de se dérober par la fuite. Le mariage est célébré avec pompe : les deux époux sont laissés ensemble. Dans les remaniements postérieurs, Alexis adresse à la jeune fille un interminable et ennuyeux sermon. Ici le poète a bien plus habilement sauvé l'étrangeté de la situation par la rapidité du récit : « Jeune fille, tiens pour ton époux Jésus qui nous racheta de son sang. En ce monde il n'est point de parfait amour; la vie est fragile et l'honneur éphémère; et toute joie se tourne en tristesse. » Il lui remet l'anneau conjugal; et s'enfuit, à travers l'ombre de la nuit, sans retourner la tête en arrière. Il fuit jusqu'à Laodice, de là jusqu'à Édesse; il distribue aux mendiants tout l'argent qui lui reste, et, quand il n'a plus rien, prend place parmi eux.

Cependant son père, sa mère, la jeune épouse s'abandonnent à

1. *Vie de saint Dominique* (environ 1240). (*Romania*, XVII, 394.)

un désespoir que le poète a su peindre avec une force émouvante. Ils envoient des serviteurs par tous pays chercher le fugitif. Deux d'entre eux viennent à Édesse et donnent l'aumône à leur jeune maître, sans l'avoir reconnu. Ainsi nourri par ses serviteurs, Alexis bénit Dieu de cette humiliation.

Quand toutes les recherches sont restées vaines, les malheureux parents s'abandonnent au désespoir. La mère fait détruire les ornements de la chambre nuptiale; « elle l'a saccagée comme eût pu faire une armée ennemie; elle y fait pendre des sacs et des haillons déchirés ». L'épouse abandonnée s'attache aux deux vieillards, et veut vivre auprès d'eux, fidèle « comme la tourterelle ».

Cependant le bruit de la sainteté d'Alexis s'est répandu à Édesse, son humilité s'en épouvante; il reprend de nouveau la mer; une tempête le jette en Italie. Il rentre à Rome tremblant d'être reconnu. Mais il rencontre son père; et son père ne le reconnaît pas. Enhardi, Alexis l'implore, et au nom de son fils perdu il lui demande l'hospitalité. Sans lui faire aucune question, avec cette confiance magnanime de l'hospitalité ancienne (que nos mœurs ne connaissent plus), Euphémien fait entrer chez lui ce mendiant, et le loge sous un escalier de son palais. Son père, sa mère, sa femme l'ont vu sans le reconnaître et sans l'interroger. Lui-même il les a vus cent fois pleurer douloureusement son absence. Mais Alexis, tout en Dieu, reste inflexible à ce spectacle et ne se découvre pas. Dix-sept années s'écoulent; le mendiant, nourri des reliefs de la table paternelle, a supporté dix-sept ans les injures et le mépris des esclaves de son père qui s'amusent à jeter sur lui les eaux de vaisselle.

Il a tout supporté patiemment; « son lit seul a connu ses douleurs. » Mais la fin de son pèlerinage approche. Il se sent malade à mourir : il demande à un serviteur un parchemin, de l'encre et une plume; et il écrit toute son histoire; mais il garde en sa main ce papier pour n'être pas trop tôt décelé. Cependant une voix miraculeuse a retenti dans Rome par trois fois, disant : « Cherchez l'homme de Dieu. » Le pape Innocent, les empereurs Arcadius et Honorius, le peuple entier s'émeut, implorant Dieu pour qu'il les conduise. La voix se fait entendre de nouveau : « Cherchez l'homme de Dieu dans la maison

d'Euphémien. » On y court, on arrive au moment où Alexis vient d'expirer. Serait-ce lui que la voix désigne? Le pape arrache de la main du mendiant le papier qu'il a écrit, et toute l'histoire de sa vie est enfin découverte. La douleur des malheureux parents se réveille à cette nouvelle, et le poète a su de nouveau la peindre avec une remarquable vigueur : le père gémit sur sa maison éteinte; ses grands palais n'ont plus d'héritier; ses grandes ambitions sont déçues!

« Au bruit du deuil que menait le père, la mère accourut, hors de sens, heurtant ses mains, criant, échevelée; elle voit ce cadavre, et tombe à terre pâmée; elle bat sa poitrine; elle se prosterne; elle arrache ses cheveux; elle meurtrit son visage; elle baise son fils mort, elle le serre dans ses bras. » Il y a des traits humains, vrais et profonds dans la lamentation qu'elle exhale : « Mon fils, comment n'as-tu pas eu pitié de nous!... Mon fils, que ne m'as-tu parlé au moins une seule fois!... » L'épouse abandonnée joint ses larmes et ses plaintes à celles des deux vieillards; elle pleure encore la beauté disparue du jeune époux qu'elle avait aimé, qu'elle a fidèlement attendu. Elle lui jure de nouveau de n'avoir d'autre époux que Dieu. Ainsi dans l'Iliade, Priam, Hécube, Andromaque, Hélène tour à tour s'avancent pour gémir sur le cadavre d'Hector. La même exubérance dans le deuil, les mêmes cris, les mêmes violences, communes à toutes les races jeunes et immodérées, se retrouvent ici dans un cadre bien différent.

Cependant le peuple s'amasse autour du palais; au bruit qu'un saint vient de mourir, sa joie éclate; il veut rendre honneur au corps de ce protecteur nouveau de la cité romaine.

Cette fin du poème nous fait comprendre à merveille le rôle du saint dans la vie sociale au moyen âge. Nous n'avons plus l'idée de rien de semblable, aujourd'hui que le sentiment religieux tend de plus en plus à s'enfermer dans la conscience individuelle.

Au xe siècle, le saint est avant tout un protecteur; son corps ou ses reliques matérialisent, pour ainsi dire, cette protection. S'en assurer la garde, c'est assurer sa prospérité. De là cet attachement passionné, un peu charnel, à la possession des reliques d'un saint vénéré; ces luttes pour les disputer; ces

expéditions militaires accomplies pour les ravir ou les reprendre. Heureuse la cité qui renferme les reliques d'un saint et qui les honore! Ce n'est pas le lieu de sa naissance ni même le lieu de sa mort qui détermine les limites de son patronage; c'est le lieu de sa sépulture. Voilà pourquoi on vient de si loin s'agenouiller sur ses reliques; invoqué à distance, le saint n'est pas si puissant, ou il n'est pas si favorable.

Ainc puis que li cors saint Germer
Dedenz Biauvais aporté fu,
N'i art nus de dolereus fu [1],
Dedenz deux lieues environ.
Pour ceste grant garantison,
I doit courre touz li païs.
Vos qui estes de Biauvoisis,
Moult vos devez eleescier [2],
Son cors chierir et tenir chier [3].

Ainsi Rome possède le corps d'Alexis; elle veut le garder; la foule grossit, encombre les rues; roi ni comte ne les peut percer. Comment transporter le corps saint? Le pape et les empereurs s'effraient : « Jetons, disent-ils, jetons de l'or au peuple pour qu'il nous ouvre passage. » Ainsi font-ils, et l'or et l'argent pleuvent sur la populace. Mais ce peuple dédaigne de se baisser pour le prendre : « Nous n'avons souci, crie-t-il, d'or ni d'argent; mais nous voulons voir et toucher le corps saint. » Car déjà les miracles se multiplient parmi ceux qui ont pu approcher; il n'est infirme ou malade, qui, en le touchant, ne soit aussitôt guéri :

Qui vint pleurant, chantant s'en est tourné.

Enfin à force de patience et de prières et de menaces, le pape et les empereurs parviennent à transporter la précieuse dépouille dans l'église de Saint-Boniface, où elle repose dans un cercueil de marbre, revêtu d'or et de pierres précieuses. « Ce jour il y eut cent mille pleurs versés. »

1. Il s'agit du « mal des ardents ». — 2. Réjouir.
3. *Vie de saint Germer*. Voir Paul Meyer, *Notices et Extraits des manuscrits*, t. XXXIII, p. 13.

Les vieux parents d'Alexis et son épouse ne se séparèrent jamais; et par les prières du saint, leurs âmes sont sauvées.

Sainz Alexis est el ciel senz dutance;
Ensemble ot Deu, en la compaigne as Angeles,
Od la pulcele dunt il se fist estranges,
Or l'at od sei; ensemble sunt lur anemes.
Ne vus sai dire cum lur ledice est grande [1].

Ainsi les derniers vers de ce poème austère semblent une concession à l'humanité; l'amour n'est pas condamné; mais c'est au ciel qu'il faut aimer; cette terre est un lieu de passage; attendons la mort, c'est-à-dire la vie véritable, pour permettre à nos âmes une tendresse enfin épurée.

Tout cela nous emporte un peu loin des choses réelles; mais on ne peut y contredire : il y a là beaucoup de poésie et d'élévation morale. Et puis, ne craignons rien. Cet excès ne va pas loin; la chair et la terre ont bientôt repris leurs droits. Il est puéril de s'indigner. Il n'y a pas de danger qu'il se trouve beaucoup de maris pour quitter ainsi leurs femmes le jour de leurs noces et beaucoup de riches pour s'en aller mendier par humilité [2]. Héroïsme ou folie, l'un et l'autre est loin de nous.

Mais cette tendresse discrète des derniers vers explique peut-être un des traits singuliers de cette légende ou plutôt nous fait entendre comment notre poète a voulu l'expliquer. Pourquoi donc Alexis s'enfuit-il le soir du mariage plutôt que la veille? Pourquoi abandonner cette épouse vierge et veuve au lieu de la laisser libre? C'est qu'il l'aime lui-même comme il en est aimé; c'est qu'il veut la conquérir au ciel par violence et mériter pour elle et pour lui la réunion éternelle par la vertu d'un double sacrifice. Il dit, avant Polyeucte :

Je vous aime
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même...
C'est peu d'aller au ciel; je vous y veux conduire.

1. « Saint Alexis est au ciel sans nul doute : — il y possède Dieu en compagnie des anges, — avec la pucelle dont il se tint séparé, — maintenant il l'a près d'elle : ensemble sont leurs âmes. — Ne vous puis dire comme leur joie est grande. »

2. Cependant une chronique raconte qu'un usurier de Lyon, entendant chanter *Saint Alexis* sur la place publique en 1173, fut si touché qu'il se repentit et donna son bien aux pauvres. (*Anonymus Laudunensis*, dans *Monumenta Germaniæ historica*, XXVI, 447, cité par L. Gautier, *Epopées*, II, 42.)

La légende latine était muette sur la réunion céleste des deux époux. Ce raffinement de tendresse mystique est une invention du trouvère.

Cet admirable poème fut gâté de diverses façons, au XIIe siècle, au XIIIe, au XIVe. Nous en avons trois remaniements successifs. Au moyen âge, le respect des textes (sentiment d'ailleurs tout moderne) est absolument inconnu. Plus un ouvrage est en faveur, plus on croit devoir le maintenir au goût du jour en le transformant suivant ce goût. De là, double travail des copistes : si le livre est ancien on en rajeunit la langue; s'il est dans un dialecte différent, on le transpose, bien ou mal, dans le dialecte du scribe.

Ainsi l'auteur anonyme d'une Vie de sainte Catherine déclare avoir suivi et corrigé un texte « normand » en le francisant. « Un clerc, dit-il, l'avait translatée (c'est-à-dire traduite du latin). Mais pour ce que ce clerc était Normand, la rime (le poème) qui fut faite d'abord ne plaisait pas aux Français (aux gens de l'Ile-de-France); c'est pourquoi un ami me l'a transmise, afin qu'elle fût mise en français (en dialecte de l'Ile-de-France). »

Un texte normand déplaisait aux Français; mais un texte vieilli déplaisait à tout le monde. Voilà pourquoi *Saint Alexis* fut interpolé au XIIe siècle; allongé (de 625 vers à 1356) par force chevilles et redites banales; puis rimé au XIIIe siècle; puis ramené au XIVe siècle à une forme plus analogue à l'original, au quatrain monorime; mais cet étranglement d'un texte d'abord tiré en longueur, n'a fourni qu'une rédaction gauche, plate et affreusement prosaïque.

II. — Récits bibliques; vies des saints.

Récits bibliques. — La poésie narrative religieuse se partage entre trois branches, qui, pour ainsi dire, dérivent l'une de l'autre :

1° Les récits bibliques ou évangéliques, tantôt d'après les sources canoniques, tantôt d'après les récits apocryphes, presque aussi populaires au moyen âge que les textes canoniques; et, parmi la foule au moins, presque aussi respectés;

2° Les vies des saints, depuis les apôtres et leurs disciples jusqu'aux saints les plus récents, jusqu'à des contemporains, comme saint Thomas Becket et saint Dominique;

3° Les récits de miracles ou de faveurs extraordinaires obtenus par l'intercession des saints, et surtout de Notre-Dame. Ce genre se lie au précédent, mais il s'en distingue par une variété plus grande encore des lieux, des temps, des personnages; n'y ayant aucun pays, aucun état qui ne crût avoir été gratifié de faveurs miraculeuses. Ce sont ces récits qui forment le genre appelé *contes dévots* ou *contes pieux* dans la littérature du moyen âge.

Des trois branches, la moins féconde est la première. La Bible fut plusieurs fois traduite au moyen âge en français, en prose et en vers, partiellement ou intégralement; mais ces traductions, qui intéressent l'histoire de la langue et celle de l'exégèse, n'intéressent pas la littérature. Les traductions des évangiles canoniques sont peu nombreuses, et, n'offrant rien d'original, quant au fond, n'ont guère non plus de valeur de forme.

Un poème sur la *Passion*, en vers de huit syllabes, rimant deux par deux, et disposés en quatrains, remonte au xe siècle; mais le mélange des formes méridionales et des formes françaises ne permet pas qu'on le considère comme appartenant vraiment à la langue d'oïl [1].

On serait tenté de croire que la Bible mise en vers était exclusivement débitée au peuple par des clercs, et dans l'église; il n'en est rien, et, quelque danger que le clergé pût trouver à livrer le texte sacré à des mains populaires, il est certain que la Bible rimée faisait partie du répertoire des jongleurs, aussi bien que les chansons de geste, et dans les mêmes conditions. L'un d'eux interrompt ainsi le pieux récit pour faire appel à la générosité des auditeurs, rassemblés autour de lui :

> Del son me done qui mès voldrat oïr [2].

Ailleurs il menace de s'arrêter, si on ne l'encourage en mettant la main à la poche :

> Sanz bon luer ne voil avant rien dire [3].

1. Voir ci-dessus, p. 6, note 2.
2. « Du sien me donne qui plus voudra ouïr. »
3. *Bulletin de la Société des anciens textes*, 1889, p. 76, 77.

Les récits apocryphes : l'*Évangile de l'Enfance* (du Sauveur), *de Nicodème* (qui raconte la Résurrection), légendes de *Judas*, de la *Croix*, de *Pilate*; histoire complète de la Vierge Marie (depuis ses grands-parents jusqu'à l'Assomption), ces récits, où l'imagination des auteurs s'était donné plus libre carrière, sont par là même plus intéressants. On s'étonne de l'indulgence avec laquelle l'Église, gardienne vigilante du dogme, laissa longtemps circuler, et trouver créance et faveur, des récits aussi complètement romanesques et qui touchaient d'aussi près aux mystères de l'Incarnation et de la Rédemption, c'est-à-dire aux bases de la foi chrétienne. Mais l'avide piété des fidèles ne voulait pas se contenter du trop sobre récit des Évangiles canoniques. L'Église dut tolérer, pour les satisfaire, des récits fabuleux, qu'au fond elle désapprouvait, que désapprouvaient du moins les membres les plus éclairés du clergé.

Nous possédons ainsi trois traductions en vers de l'*Évangile de Nicodème*; les légendes rimées de *Judas*, de *Pilate*; de la *Vengeance du Sauveur* (destruction de Jérusalem). L'histoire de la Vierge Marie fut longuement racontée en vers, par plusieurs poètes; entre autres Wace, l'auteur du *Brut* et du *Rou*; Gautier de Coinci, l'auteur des *Miracles de Notre-Dame*, dont nous parlons plus loin.

En général toutes ces paraphrases des récits évangéliques, soit canoniques, soit apocryphes, ont peu de valeur littéraire. Il arrive cependant que l'ardente sincérité de la foi élève et soutienne un moment la faiblesse du talent. Ainsi, qui ne sent le charme de cette humble prière, qu'on lit à la dernière page d'une très médiocre compilation sur la Conception de Notre Dame [1] :

Jhesu sire, le roi de gloire,
Aiez en sens et en memoire
L'ame pecheresse chetive.
Que o [2] vos soit, et o vos vive.
Vrais sauvere, de douceur plains,
Recevez mei entre vos mains,
Qu'il vos plot en la croiz estendre
Por pecheours, le grant divendre [3].

Sire, qui toutes noz dolours,
Et noz pechiez et nos langours
Preïtes seur vostre biau corps
Et toutes les portastes hors,
Et lavastes par vostre sanc,
Qui vint de vostre destre flanc,
Lavez mei, sire, par cele onde
Dont vous sauvastes tout le monde.

1. C'est un poème de Wace, mais allongé, interpolé par un inconnu. La prière citée n'est pas dans Wace. (Meyer, *Notices et Extraits des manuscrits*, XXXII, p. 58.)
2. Avec.
3. Le vendredi saint.

Vies des saints. — Livrer la Bible et l'Évangile aux fantaisies des poètes n'était pas sans danger pour la pureté de la foi. L'inconvénient était moindre, mais la liberté fut égale dans la façon de traiter de la vie des saints. A aucune époque du moyen âge, les vies des saints ne furent présentées comme s'imposant à la foi des fidèles. Elles étaient toujours sur ce point nettement distinguées des dogmes. Même l'indignation avec laquelle certains auteurs de vies des saints s'élèvent contre ceux qui mettraient en doute la véracité de leur récit, témoigne, à mon sens, du grand nombre d'incrédules que ces récits rencontraient, et par conséquent de la liberté qu'on gardait de les admettre ou de les rejeter. Jamais, dans le même temps, un traducteur des Évangiles canoniques n'aurait osé supposer qu'il pût se rencontrer des chrétiens pour les mettre en doute.

L'intérêt dogmatique étant ainsi écarté, cela n'alla pas sans inconvénient pour la bonne foi des pieux narrateurs. Puisqu'on n'était pas absolument obligé de les croire, ils ne se crurent pas eux-mêmes absolument obligés de dire toujours la pure vérité. Ils donnèrent une assez libre carrière à leur imagination. Ils s'en défendent le plus souvent : on en pourrait citer maint témoignage. Ainsi, au début des *Évangiles de l'Enfance*, le poète affirme sa véracité :

> Et si, ne vous veul rien monstrer
> Que ne puisse prouver en leitre;
> Sans mençonge ajouster ne mettre;
> Si com en latin trouvé l'ai,
> En françois le vous descrirai,
> Mot a mot, sans rien trespasser [1].

Témoignage deux fois inexact. D'abord il n'est pas un poète qui, traduisant ou imitant un original, n'y ajoute plus ou moins du sien. Le vers, si l'on ose dire, est menteur de sa nature. Il y a toujours de la fiction dans la poésie. On le sentait moins au moyen âge où l'on prétendait écrire l'histoire en vers! On le savait un peu toutefois. Un certain Pierre, auteur de nombreux poèmes, s'excuse ainsi, au-devant d'un *Bestiaire* en prose [2] de n'avoir pas rimé cet ouvrage : « Et pour ce que rime se vient

1. *Romania*, XVI, 222.
2. Meyer, *Notices et Extraits*, t. XXXII, p. 31

afaitier de mots concueillis hors de verité, mist il sans rime cest livre, selon le latin. »

Mais quand même le poète français eût toujours suivi fidèlement (comme il arriva quelquefois) son original latin, si c'est assez pour garantir sa bonne foi, c'est trop peu pour établir la véracité de son récit. Les plus anciennes vies de saints latines furent respectables par leur sincérité; ceux qui les rédigeaient pouvaient avoir été crédules; mais ils ne furent jamais menteurs. Il n'en fut plus tout à fait de même lorsque le succès du genre en amena, pour ainsi dire, l'abus et la décadence : on voulut, à tout prix, satisfaire la curiosité toujours plus excitée des fidèles. Les vies de saints alors foisonnèrent, comme les romans à une autre époque. Vers le x[e] siècle, les vies de saints orientaux, jusque-là peu connues en Occident, se répandirent en France par des rédactions latines, et l'imagination émerveillée en reçut une vive secousse. On commença dans mainte abbaye d'écrire la vie d'un saint patron, dont on s'était contenté jusque-là de savoir le nom et de vénérer les reliques. Les documents faisaient défaut; on s'en passa, on se contenta des traditions les plus vagues et les plus lointaines; quelquefois peut-être on se passa de traditions comme de documents, et l'imagination fit tous les frais. Il y eut certainement de grands abus dans ce zèle hagiographique; et les contemporains ne furent pas sans le dire, et sans le blâmer sévèrement.

On a cité souvent une page vraiment curieuse de Guibert de Nogent[1] dans son traité *sur les reliques des Saints* (*De pignoribus Sanctorum*) : « Celui qui attribue à Dieu, ce à quoi Dieu n'a jamais pensé, autant qu'il est en son pouvoir, fait mentir Dieu... Il y a des écrits sur certains saints qui sont choses pires que des niaiseries (*næniis*), et qui ne devraient pas être offertes même aux oreilles des porchers (*subulcorum*). En vérité, beaucoup de gens, tout en attribuant à leurs saints la plus haute antiquité, veulent en faire écrire la vie par nos contemporains. On m'a fait à moi-même souvent la même demande. Mais moi qui me trompe aux choses qui tombent sous mes yeux, que puis-je avancer de vrai sur des choses que personne n'a jamais vues?

1. *De pignoribus Sanctorum*, par Guibert de Nogent, abbé de N.-D. de Nogent, près Clermont (Oise), mort en 1124; édit. D'Achery, in-folio, p. 333 et 335.

Si je répétais seulement ce que j'ai ouï dire (*c'est justement ce que le moyen âge appelait écrire l'histoire*), car souvent on m'a pressé de faire l'éloge de ces inconnus, et même d'en prêcher au peuple, moi, en faisant ce qu'on m'a demandé, et les autres, en me suggérant de le faire, nous serions dignes également d'être publiquement flétris (*cauterio*). »

Assurément cette page fait honneur à Guibert de Nogent, et nous montre en lui un homme supérieur à son époque, par une rare probité historique et par un goût sincère et délicat de la vérité [1].

Encore faudrait-il ajouter que lui-même, en d'autres écrits, ne s'est pas montré si scrupuleux, ou du moins n'a pas fait preuve d'un jugement critique aussi solide.

Mais, à le juger seulement sur cette page, qui (je le répète) lui fait honneur, je voudrais encore, dans une certaine mesure, prendre un peu contre lui la défense de son époque, et plaider au moins pour les conteurs de légendes pieuses, les circonstances atténuantes. Il me paraît injuste ou beaucoup trop sévère en les taxant indistinctement de mensonge, et de mensonge intéressé.

Il n'y a pas mensonge, à bien dire, lorsqu'on n'a pas conscience que l'on ment. C'est ce qui arrive souvent, au moyen âge, aux auteurs les moins véridiques. En effet le moyen âge n'a jamais distingué sérieusement l'histoire de la légende. Écrire l'histoire, pour eux, c'est raconter ce qu'on a ouï dire. Mais la légende aussi peut se définir de la même façon. La légende n'est pas toujours la fiction; ce n'est jamais la fiction pure; la légende c'est ce qu'on raconte; mais l'histoire non plus n'est pas toujours pure vérité. La définition de l'histoire et celle de la légende ne diffèrent pas au moyen âge. C'est affaire au jugement de les distinguer l'une de l'autre, ou plutôt de rejeter de l'histoire ce qu'elle renferme de faux et d'extraire de la légende ce qu'elle contient de vérité. Mais le moyen âge, qui manque tout à fait d'esprit critique, accueille et répète tout, pêle-mêle, histoire et légende.

1. Il va fort loin, toutefois, dans ce sens; jusqu'à blâmer, non l'honneur rendu aux reliques, mais l'exhumation et la translation des corps saints et le partage des reliques entre les différentes églises, et leur conservation dans des châsses précieuses qui semblent s'opposer à l'accomplissement de la parole divine : « Tu es poussière et tu retourneras en poussière. »

Il est absolument invraisemblable qu'un intérêt grossier, lucratif ait seul inspiré les poètes, qui racontaient la vie des saints. La plupart eurent un but plus noble que les profits de leur couvent; ils croyaient, ils voulaient édifier les âmes, et faire imiter les saints en les célébrant. Ce désir d'édifier pouvait même les égarer quelquefois; la fin justifiait les moyens. Tout paraissait assez vrai pourvu qu'il fût de bon exemple. On voulait lutter contre la popularité des récits profanes et, pour y réussir, on imitait leurs procédés, avec des intentions différentes. Combien de fois n'a-t-on pas opposé les aventures des saints à celles des preux et des chevaliers!

S'avès oï asez souvent
Les romans de diverse gent,
Et des mençonges de cest monde,
Et de la grant Table Roonde,
Que li rois Artus maintenoit,
Ou point de verité n'avoit [1].

Mais pour lutter contre ces romans profanes, on écrivit des romans religieux : et les fameux *voyages de saint Brendan* ne diffèrent pas beaucoup au fond des voyages de Perceval. Des deux côtés, à peu près mêmes défauts et mêmes agréments. Quelquefois les auteurs aussi furent les mêmes, dans ces deux genres moins différents qu'ils ne paraissaient. André de Coutances, qui mit en vers, non sans élégance, l'*Évangile de Nicodème* au commencement du XIIIe siècle, avoue (au début de son poème) qu'il a longtemps goûté la poésie profane, et que c'est seulement l'âge qui l'avertit de donner à Dieu au moins ses derniers vers :

Seignors, mestre André de Coutances
Qu' a mout amé sonez et dances,
Vos mande qu'il n'en a mès cure,
Quer son aage, qui maüre,
Le semont d'aucun bien traitier
Qui doie plere et profitier.

Ainsi, au XVIe siècle, au XVIIe, nous eûmes quantité de traductions des *Psaumes* en vers par des poètes pénitents. Les pre-

1. *Évangiles de l'Enfance.*

miers vers de Desportes avaient été tout pleins d'une veine épicurienne et sensuelle; les derniers furent édifiants, mais médiocres. Il ne suffit pas de vieillir pour qu'une âme voluptueuse et frivole devienne religieuse et grave.

Mais la sincérité des bonnes intentions fut, quoi qu'on ait pu dire, ce qui manqua le moins aux auteurs des vies de saints.

Lisez les derniers vers de la *Vie de sainte Euphrosine*. Est-ce qu'on peut se méprendre à cet accent de parfaite bonne foi, de candeur et de simplicité?

> Eüfrosine, dame, Deu espose et amie,
> Ne te nom ne ta geste ne conisoie mie :
> En un livre d'armarc vi escrite ta vie;
> Simplement astoit dite, d'ancienne clergie.
> Ore, cant je l'ou liute, reciu t'avouerie;
> Por t'amor ai ta vie en romans recoilhie,
> Non por li amender par major cortesie,
> Mais por ce ke je vulh qu'ele plus soit oïe.
> S'atres t'aimet o moi je n'en ai nule envie,
> Tot le siecle en voroie avoir a compagnie [1].

N'est-ce pas là le langage d'un homme de bonne foi? Et cependant l'auteur n'avait guère eu souci de l'authenticité du récit qu'il traduisait. Mais un récit jugé utile aux âmes semblait toujours véridique.

Les *vies des saints* rimées étaient lues au peuple, à l'église, comme un moyen d'édification, non moins efficace que le sermon. Les premiers vers de la *Vie de saint Nicolas*, versifiée par Wace, attestent cet usage, et en font une loi au clergé :

> A ceus qui n'unt lettres aprises,
> Ne lor ententes n'i unt mises,
> Deivent li clerc mustrer la loi,
> Parler des sainz, dire pur quoi
> Chacune feste est controvée.

Et cet usage était si fortement établi que l'on a pu trouver, dans les anciens registres de l'archevêché de Paris, la preuve qu'on

1. P. Meyer, *Recueil d'anciens textes*, p. 338. « Euphrosyne, dame, épouse et amie de Dieu, je ne connaissais ni ton nom ni tes faits: en un livre d'armoire (bibliothèque) je vis ta vie écrite. Simplement était dite, par quelque ancien clerc. Aussitôt que je l'eus lue, je devins ton protégé. Pour l'amour de toi, j'ai recueilli ta vie en langue romane; non pour l'amender, par plus grande courtoisie (agrément); mais pour ce que je veux qu'elle soit plus écoutée. Si un autre t'aime avec moi, je n'en ai nulle jalousie. Je voudrais que le monde entier t'aimât en ma compagnie. »

lisait encore, en 1632, dans les églises de Paris, des *vies des saints* en vers français, rajeunies sans doute, quant à la forme, mais probablement fort analogues, quant au fond, à celles qu'on récitait devant le peuple au XIIe et au XIIIe siècle[1].

Je crois avoir assez plaidé, pour le moyen âge, les « circonstances atténuantes ». Mais enfin, tout mis en compte et en balance, après qu'on a adouci autant qu'il est juste les reproches faits si souvent à la crédulité de cette époque, il reste que cette crédulité fut excessive et que, par son avidité indiscrète, elle-même encouragea l'impudence des fabricateurs de légendes. Les Bollandistes, ces respectables auteurs de l'immense recueil des vies des saints, ne se sont jamais piqués d'une critique trop rigoureuse. Ils ont avec raison admis dans leur *Corpus* tout ce qui pouvait se réclamer d'une antiquité respectable, et d'une authenticité relative. Ils ont dû toutefois condamner sévèrement la légende de sainte Marguerite, tant le merveilleux leur en a paru grossièrement fabuleux et de pure fantaisie. Ce qui n'empêche qu'aucune légende ne fut plus populaire que celle-là au moyen âge. On en connaît huit versions différentes en rimes françaises[2], dont l'une est l'œuvre d'un poète illustre, Wace (l'auteur des grands romans en vers le *Brut* et le *Rou*). Bien plus, c'est la seule légende à laquelle était attachée, dans la foi populaire, une vertu surnaturelle propre, non pas à l'invocation de la sainte, mais au voisinage du récit de sa vie et de son martyre. Les femmes en couches se la faisaient lire, et l'on posait sur elles le livre lui-même pour soulager leurs douleurs et en hâter la fin. Il n'y a rien là de bien coupable et Rabelais, après tout, n'avait pas besoin de s'en indigner si fort. Quand il fait dire à la mère de Gargantua qu'il vaut bien mieux lire l'Évangile selon saint Jean, fait-il pas une belle découverte? Il n'en est pas moins vrai qu'il est fâcheux de constater que ce respect particulier s'attachait précisément à la légende la plus absolument fabuleuse qui eût cours sur la vie des saints.

Les hommes du XIIe siècle voyaient les saints d'autres yeux que les plus croyants ne les voient aujourd'hui. Ils les sentaient plus près d'eux, pour ainsi dire; et leur vénération, pour être

1. Lebeuf, *Histoire du diocèse de Paris*, X, 42.
2. Antérieures au XIVe siècle.

singulièrement plus enthousiaste, n'en était pas moins plus familière, leur vision plus immédiate, leur confiance plus abandonnée. Ni la sainteté ni le miracle ne les étonnent; et quand ils posent le pied sur le terrain des vertus ou des faits surnaturels, ils se croient encore chez eux. Rien d'analogue ne subsiste plus dans les âmes de nos jours. Un saint nous impose, et nous effraie un peu. Saint Louis n'effrayait pas Joinville, et cependant Joinville déjà voyait le saint chez le roi. « Je ne suis pas pressé de baiser vos os », lui disait-il naïvement, sûr d'ailleurs qu'il les baiserait un jour.

De cette familiarité de l'âme du moyen âge avec le surnaturel, il résulte dans le genre des vies des saints en vers une qualité avec un défaut. Cette qualité, c'est la vie. Ce défaut c'est trop souvent la platitude du style. Rien ne leur paraissant plus naturel que le miracle, ils le racontent sans émotion parce qu'ils sont sans étonnement. Le contraste est blessant, de ces merveilles qu'ils entassent avec la bonhomie de leur récit. Un mysticisme exalté est au fond des sentiments; et ce mysticisme se meut dans un cadre et dans un milieu brutalement réaliste, et quelquefois trivial.

En revanche il y a certainement dans beaucoup de vies des saints rimées un certain agrément de détails joliment contés. Les auteurs sont beaucoup moins secs que la plupart des originaux latins : ils ne se contentent pas d'exposer le fait, tout cru; ils le mettent en scène, quelquefois avec assez de grâce, trop souvent d'une façon prolixe; mais toujours d'une façon vivante. Ils décrivent les lieux de l'action ; ils analysent les caractères des personnages principaux; ils les font s'expliquer dans de longs discours ou dans des dialogues suivis. Dans presque toutes les vies de saints, une partie considérable de l'œuvre est placée directement dans la bouche d'un personnage; ce qui donne au récit une allure de drame. Ainsi la narration pieuse préparait la voie aux futurs *mystères*, et d'avance leur fournissait une matière déjà presque à demi traitée.

Classement des vies de saints en vers. — Il n'est pas venu jusqu'à nous plus d'une cinquantaine de vies de saints en vers français : sans doute nous avons perdu quelques ouvrages de ce genre; mais il paraît certain qu'un grand nombre de

saints, même illustres et vénérés, n'ont jamais été célébrés par la poésie populaire. Il y a toujours une certaine part de caprice et de hasard dans ces faveurs de la poésie. Pourquoi Roland est-il devenu le héros d'un développement épique intarissable, alors que tant de preux beaucoup plus célèbres dans l'histoire sont oubliés dans la poésie?

La plupart des vies de saints en vers français sont en vers de huit syllabes, à rimes plates; au moyen âge, c'est le rythme préféré des romans bretons, des fabliaux, de la poésie narrative en général, hors les chansons de geste, qui ont adopté un rythme plus solennel. Celui-ci est aisé, coulant, léger, un peu effacé, un peu monotone, par sa facilité même; on le supporte et même on le goûte assez dans les fabliaux qui sont brefs. Dans les longs poèmes il devient ennuyeux. Nos vies de saints n'ont aucune longueur déterminée; les plus courtes ont quelques centaines de vers; les plus étendues dépassent dix mille vers.

D'autres rythmes ont servi aux auteurs des vies de saints. Les plus anciens semblent avoir préféré les couplets réguliers, à une seule assonance ou à une seule rime. *Sainte Eulalie* est en couplets de deux vers; *Saint Léger* en couplets de six; *Saint Alexis*, *Saint Thomas Becket* (par Garnier) en couplets de cinq; *Sainte Thaïs* en couplets de quatre; *Sainte Euphrosyne* en couplets de dix. La longueur des vers varie : vers de huit syllabes dans *Saint Léger*, de dix dans *Saint Alexis*, de douze dans *Saint Thomas*, *Sainte Thaïs*, *Sainte Euphrosyne*, *Saint Jean l'Évangéliste*. La Bibliothèque de l'Arsenal possède une rédaction interpolée de *Sainte Euphrosyne* où l'égalité des couplets a disparu. Qui sait si telle chanson de geste, à laisses inégales, n'est pas ainsi une rédaction interpolée d'un texte primitif à couplets uniformes? Car tel fut certainement le cadre primitif de la poésie en France.

On peut partager les vies de saints rimées en trois groupes principaux, et reconnaître dans chaque groupe un caractère saillant qui, sans lui être exclusivement propre, y domine toutefois. Le premier groupe est celui des saints nationaux, qui ont vécu en France au temps des rois mérovingiens ou carolingiens, dont la mémoire populaire a conservé le souvenir et dont la piété populaire vénère les tombeaux. Tel fut saint

Léger, évêque d'Autun, et victime d'Ebroïn, le farouche maire du palais. Le poème qui raconte sa vie et son martyre est, comme on l'a vu, le plus ancien poème en vers réguliers; et il est vieux de plus de neuf siècles. Seul, le cantique de sainte Eulalie, qui a mille ans de date, est plus ancien que le *Saint Léger*[1].

Telles sont les vies rimées de saint Bonet, évêque de Clermont; de saint Éloi; de sainte Geneviève; de saint Gilles; de saint Martin, de saint Remi. Tous ces personnages sont historiques, et ils ont joué un rôle que la légende a pu grossir, mais qu'elle n'a nullement inventé. C'est un utile et très attrayant objet de recherches historiques que ces vies de saints qui furent mêlés aux affaires de leur temps. M. Kohler s'est ainsi attaché à reconnaître dans les vies latines de sainte Geneviève l'élément strictement historique, et l'élément légendaire. Il serait à souhaiter que de tels travaux fussent faits sur toutes les vies de nos saints nationaux.

La valeur historique de ces documents ne doit pas d'ailleurs être exagérée. Ils abondent en erreurs, et en anachronismes dont quelques-uns sont énormes. Prenons saint Gilles, dont Guillaume de Berneville, un chanoine du XIIe siècle, a raconté la vie en vers français. MM. Gaston Paris et Bos ont donné, il y a douze ans, une excellente édition de ce poème, qui n'est pas sans valeur littéraire et poétique. Historiquement, que vaut-il? Juste autant que l'original latin qu'il traduit; c'est-à-dire peu de chose, à s'en tenir aux faits. Saint Gilles avait vécu au VIIe siècle; il avait fondé en Languedoc un célèbre monastère, vers 680; il était mort avant 719. Cependant la légende le fait vivre au temps de Charlemagne et l'associe étroitement à la vie du grand empereur, mort en 814. Il y a donc dans le récit des contradictions irréductibles.

Aussi, est-ce beaucoup moins l'époque de saint Gilles que Guillaume de Berneville a bien dépeinte, que la sienne propre; et il ne faut pas tant chercher dans son poème le VIIIe siècle que le XIIe. M. Gaston Paris a très bien dit le genre d'intérêt qu'il peut offrir aux érudits : « Nous apprenons dans ses vers la

1. Voir l'*Introduction* (*Origines de la langue française*) par M. F. Brunot.

manœuvre des marins du XIIe siècle et la construction de leurs bateaux; la composition d'une riche cargaison de marchandises orientales; le train des chasses royales, l'organisation des monastères; nous entendons les discours des princes; des chevaliers, des moines, des petites gens; nous assistons à la conversation quotidienne de nos aïeux d'il y a sept siècles dans ce qu'elle avait de plus libre et de plus naturel. » Ce n'est pas seulement la peinture des mœurs qui est curieuse dans les vies des saints rimées; la censure des ridicules et des vices y occupe une grande place, presque autant que chez les sermonnaires; la *Vie de sainte Léocadie*, par Gautier de Coinci (écrite vers 1220), est en maint passage une véritable satire du siècle.

Le même genre d'intérêt ne peut se rencontrer, au moins au même degré, dans les vies de saints entièrement étrangers à notre pays et à notre histoire; tels sont les saints orientaux, dont la merveilleuse histoire, à peu près inconnue en Occident jusqu'au Xe siècle, y fut apportée vers ce temps, et, malgré son étrangeté, passionna les imaginations. Tel ce *Saint Alexis* dont la vie, écrite au milieu du XIe siècle, est incontestablement le plus ancien texte écrit dans une langue romane, qui ait un réel mérite, poétique et littéraire. Telles sont les vies de sainte Catherine, sainte Euphrosyne; saint Eustache; saint Georges; saint Grégoire; saint Jean Bouche d'Or; saint Josaphat; sainte Marguerite; sainte Marie l'Égyptienne, sainte Thaïs; la légende des Sept Dormants.

Toutefois il ne faudrait pas croire que les vies des saints orientaux ne nous apprennent rien sur notre propre histoire. D'abord c'est la loi commune à toutes les littératures naïves, qu'elles sont incapables de peindre et même de se figurer une civilisation entièrement différente de celle du pays et du temps où vivent les auteurs; en racontant une action qui se passe en Orient, ils y mêlent ainsi force traits qu'ils puisent autour d'eux. Mais quelle littérature est entièrement exempte de ce défaut (si c'est un défaut)? Dans la *Légende des siècles*, combien y a-t-il de vers que le XIXe siècle seul a pu penser, et inspirer à Victor Hugo! En outre nos auteurs ne s'abstiennent nullement, on l'a vu, de libres réflexions, faites à tout propos, sur les mœurs de leur temps. Ainsi l'auteur de la *Vie de sainte Thaïs* (pénitente

égyptienne, morte vers 350) nous renseigne curieusement sur les artifices de coquetterie des Françaises du XIIe siècle « si étroitement lacées, qu'elles ne peuvent plier leur corps ni leurs bras. »

Néanmoins les vies des saints orientaux intéressent surtout l'histoire des idées et des doctrines, et non pas seulement chrétiennes. La célèbre légende de Barlaam et de Joasaph traduit en français la traduction latine d'un roman moral écrit en grec, mais dont la source est bouddhique.

Un roi de l'Inde haïssait les chrétiens. Son astrologue lui prédit que son fils Joasaph serait chrétien un jour, et, pour prévenir ce malheur, le roi emprisonne son fils, et lui ménage une vie d'ailleurs délicieuse. Ainsi l'enfant, ne sachant rien des misères de ce monde, n'aura point l'idée d'en demander le remède au christianisme. Mais un jour Joasaph s'échappe de sa prison dorée; il rencontre un mendiant, puis un lépreux, puis un vieillard chancelant, chez qui la vie va s'éteindre; ainsi le voile se déchire; en un moment il a connu les misères de ce monde; et la pauvreté, la maladie et la mort ne sont plus un secret pour lui. Il prend le monde en dégoût et se réfugie dans l'ascétisme. Cette belle légende est dans la vie du Bouddha. Les chrétiens d'Orient l'ont adaptée sans peine au christianisme. Trois poètes, l'un anonyme, l'autre appelé Gui de Cambrai, un troisième, anglo-normand, Chardri, l'ont traduite du latin en vers français au XIIIe siècle. Barlaam est un saint ermite, qui visite, exhorte et convertit Joasaph; il lui adresse des exhortations bien longues (le poème de Gui de Cambrai, publié par MM. Meyer et Zotemberg, renferme onze mille vers!!). Le poète a tiré bon parti de quelques belles paraboles bouddhiques; celle-ci, par exemple, qui prend si facilement un accent tout chrétien :

Un puissant roi avait un ministre qu'il avait chargé d'administrer une province. Cet homme s'y fit trois amis : les deux premiers, qu'il aima trop et pour qui il dissipa follement les biens du souverain; le troisième, qu'il n'aimait guère, et pour celui-là il fit bien peu de chose. Après quelques années, le roi l'appelle à la cour pour rendre compte de son gouvernement. Il s'effraie, et va trouver le premier ami. Il lui rappelle que c'est

pour lui qu'il a commis des malversations et le conjure de venir le défendre devant le roi. L'ingrat le repousse impitoyablement sans lui offrir d'autre présent qu'un pauvre drap pour se couvrir. Le malheureux, très confus, s'en va trouver son second ami, qui le reçoit moins brutalement, mais s'excuse de ne pouvoir l'accompagner à la cour. « Il lui répond : « N'y puis rien faire. — Je suis pris par une autre affaire. — Dans un peu t'accompagnerai — et puis après je reviendrai; — car j'ai besoin en ma maison. »

Le pauvre homme tout affligé va trouver son troisième ami, celui qu'il n'obligea jamais, et, la tête basse, il lui dit sa peine. Mais voici que ce bon ami l'embrasse tendrement : « J'irai avec toi, lui dit-il, jusque devant le roi; aie bon espoir; quoique tu aies fait peu pour moi, je te défendrai devant ton juge. »

Le premier ami, ce sont nos richesses, pour qui nous faisons tout ici-bas et, à la mort, elles ne nous fournissent rien qu'un linceul. L'autre ami, ce sont nos familles : un homme meurt :

« Jusqu'à la fosse, ils le convoient. — Quand jusque-là l'ont convoyé, — c'est fini de leur amitié; — elle va jusqu'à l'enfouir, — et quand vient l'heure de partir — chacun retourne à son affaire, — sans plus vouloir pour lui rien faire. — Le troisième ami, c'est le bien, — qu'en ce monde fait un chrétien. — Il en fait peu en tous ses jours, — mais ce peu fait son seul recours. — Et quand tous ses autres amis — lui sont dans le besoin faillis, — celui-là jusqu'à Dieu le mène, — et le délivre de la peine. »

Les vies des saints orientaux abondent en belles paraboles, écrites, comme celle-ci, avec une simplicité assez ferme. L'ascétisme est le trait dominant et comme l'inspiration fondamentale de ces poèmes; la plupart des saints qu'ils mettent en scène, sont des héros de la pénitence; les uns après de grands crimes; les autres, comme Joasaph ou Alexis, sans avoir rien à expier. La crainte et l'aversion du monde est le caractère commun de leur sainteté ; la plupart sont des ermites.

Un troisième groupe de saints, aussi étrangers à notre histoire, moins étrangers à notre race, sont les saints d'origine celtique; eux aussi furent peu connus en France jusqu'au XIe siècle; la bataille d'Hastings (1066) qui livra l'Angleterre à Guillaume

le Conquérant, duc de Normandie, ouvrit en même temps la France à l'invasion de la poésie celtique. Elle s'y déversa tout entière avec une étonnante rapidité. Les légendes pieuses entrèrent chez nous, même avant Artus et la Table Ronde. Dès 1125 un moine appelé Benoît écrivait pour la reine Aélis de Louvain, femme de Henri Ier, roi d'Angleterre, un poème en vers de huit syllabes sur les voyages de saint Brendan à la recherche du paradis terrestre. Les poèmes sur le purgatoire de saint Patrice, sur la vision de Tungdal, la vie de saint Edmond, de sainte Modvenne sont du même siècle.

Le caractère dominant du cycle religieux celtique est non pas l'ascétisme oriental, mais un mysticisme d'un genre particulier, un mysticisme doux, rêveur, et même aventureux. Tandis que les saints d'Orient s'enfuient au désert et se font ermites, les saints du pays celte sont voyageurs ou pèlerins.

Saint Brendan part sur une barque, avec vingt moines, et des vivres pour quelques jours. Il fait voile hardiment vers l'ouest; et s'en va, d'île en île, à travers les merveilles. Il visite des républiques d'oiseaux, qui rendent un culte à Dieu en chantant aux heures liturgiques; l'île des Brebis, où ces doux animaux se gouvernent selon leurs lois pacifiques; l'île Silencieuse, qu'aucun bruit ne trouble; où les lampes s'allument d'elles-mêmes à l'heure des offices, et ne se consument jamais. Il célèbre la Pâque sur le dos complaisant des baleines. Il entrevoit l'enfer et le paradis céleste; il visite le paradis terrestre; il rencontre Judas, qui, une fois par semaine, sort de l'enfer, en récompense d'une bonne action qu'il a faite un jour.

Renan a écrit une page bien séduisante à propos de ces légendes celtiques. Il donne peut-être une idée trop favorable de l'œuvre (car la faiblesse du style en diminue beaucoup la valeur littéraire), mais il décrit bien l'état des imaginations d'où cette poésie est sortie; combinaison singulière « du naturalisme celtique avec le spiritualisme chrétien ». Quel rêve charmant que cette « terre de promission » où règne « un jour perpétuel; toutes les herbes y ont des fleurs; tous les arbres des fruits. Quelques hommes privilégiés l'ont seuls visitée. A leur retour on s'en aperçoit au parfum que leurs vêtements gardent pendant quarante jours. Au milieu de ces rêves apparaît, avec une surpre-

nante vérité, le sentiment pittoresque des navigations polaires, la transparence de la mer, les aspects des banquises et des îles de glace fondant au soleil, les phénomènes volcaniques de l'Islande, les jeux des cétacés, la physionomie si caractérisée des *fiords* de la Norvège; les brumes subites, la mer calme comme du lait; les îles vertes couronnées d'herbes qui retombent dans les flots. Cette nature fantastique créée tout exprès pour une autre humanité, cette topographie étrange, à la fois éblouissante de fiction et parlante de réalité, font du poème de *Saint Brendan* une des plus étonnantes créations de l'esprit humain et l'expression la plus complète peut-être de l'idéal celtique. Tout y est beau, pur, innocent; jamais regard si bienveillant et si doux n'a été jeté sur le monde. [1] » Je ne dis pas que le tableau ne s'embellisse un peu sous la plume complaisante de l'écrivain, et que le Celte du XIXe siècle ne prête quelque chose de sa richesse aux Celtes du IXe. Mais toutefois, quelle poésie dans ces vieilles légendes qui peuvent encore, après mille ans, suggérer ces pages lumineuses et charmer ainsi l'imagination d'une société si différente de celle qui les avait conçues!

Vie de saint Thomas Becket. — Il semble que les vies des saints contemporains, racontées presque au lendemain de leur mort par des témoins oculaires, doivent présenter des caractères particuliers d'authenticité, et se rapprocher de l'histoire plus que les autres poèmes hagiographiques. Il n'en est pas toujours ainsi, l'intention édifiante ayant presque toujours dominé dans l'esprit des auteurs sur le souci de l'exactitude. La *Vie de sainte Élisabeth de Hongrie* [2], morte en 1231, par Rutebeuf; celle de saint Dominique, mort en 1221 (par un auteur anonyme, qui écrivait au milieu du XIIIe siècle), sont faiblement traduites des vies latines des mêmes personnages, et offrent peu d'intérêt historique ou littéraire. Tout autre est la valeur de la *Vie de saint Thomas Becket*, par Garnier de Pont-Sainte-Maxence, un des poèmes les plus personnels et les mieux écrits que nous ait transmis le moyen âge.

1. *Essais de critique et d'histoire*, p. 445. Paris, 3e édit., 1868.

2. Erart de Valery, connétable de Champagne, l'avait commandée à Rutebeuf pour la présenter à Isabelle, fille de saint Louis, femme de Thibaut II, roi de Navarre (mort en 1271).

Garnier de Pont-Sainte-Maxence, né dans cette petite ville de l'Ile-de-France, aux confins de la Picardie, ne nous est connu que par son œuvre, et les rares témoignages qu'elle renferme sur sa personne. Quoique clerc, il mena la vie de beaucoup de trouvères laïques; errant d'abbaye en abbaye, en France et en Angleterre; tantôt bien, tantôt mal accueilli; tantôt riche, tantôt misérable. Impitoyable censeur des mœurs de son temps; sévère aux rois qu'il accuse d'empiéter sur les droits de l'Église; et plus sévère encore aux prélats, qui lui semblent prêts à pactiser avec les rois; son franc parler lui fit sans doute beaucoup d'ennemis, et beaucoup d'admirateurs. Lorsqu'au jour de Noël 1170, Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, fut massacré devant l'autel, dans sa cathédrale, par quatre meurtriers qui se couvraient du consentement, au moins tacite, du roi Henri II, ce tragique événement causa dans l'Europe entière une émotion profonde. Garnier, qui avait connu l'archevêque en France, pendant son exil, et qui avait admiré, avec une sorte d'enthousiasme, l'énergie de sa résistance contre le pouvoir royal, voulut écrire la vie de celui que l'Église et le peuple proclamaient un martyr. Peu satisfait d'un premier essai, il passa en Angleterre, et y commença une enquête approfondie sur toute l'histoire de Thomas Becket. Il interrogea tous les témoins de sa vie; en particulier l'abbesse sœur de l'archevêque. Il visita les lieux où Thomas avait vécu, ou passé; il consulta les actes officiels et les récits qui commençaient à circuler, nombreux et contradictoires, sur la vie du saint. Au siècle suivant, Froissart devait composer sa chronique par les mêmes procédés d'information, sur les témoignages vivants et immédiats, mais recueillis peut-être avec moins de soin et de patience.

Au bout de trois ans, Garnier eut achevé son poème : il le récita publiquement, devant le tombeau du saint, aux milliers de pèlerins qui de toutes les parties de l'Angleterre et de la France accouraient pour toucher ses reliques. La langue française était si répandue en Angleterre au XII[e] siècle, que beaucoup d'Anglais, sans parler des Normands, pouvaient goûter le charme de cette poésie vivante, où respiraient toutes les passions du jour. Le 12 juillet 1174, Henri II, nu-pieds et dépouillé du vêtement royal, était venu faire pénitence et recevoir les coups de

verges sur son dos nu, devant la tombe de celui qu'il avait laissé tuer. Plusieurs de ceux qui virent passer ce jour-là le roi humilié, avaient peut-être entendu la veille Garnier réciter au même lieu ses vers, tout brûlants d'imprécations contre le persécuteur.

Il ne faut pas en effet demander à Garnier qu'il juge les deux adversaires avec l'équité d'un véritable historien. Défenseur acharné lui-même des privilèges ecclésiastiques, il voit dans Thomas Becket un martyr de la justice et du droit; et son poème, d'un bout à l'autre, peut s'appeler une apologie du héros qu'il a choisi et qu'il admire passionnément. Mais cette apologie n'a rien de la fadeur ordinaire au genre; c'est un récit très animé, d'allure tout historique, où l'auteur ne dissimule aucun des faits que d'autres pourraient juger moins favorablement. Il ne pallie ou n'adoucit rien dans la vie de son personnage; il étale franchement les parties tout humaines, violentes et obstinées, de son caractère. Il l'admire tel qu'il fut; mais le montre aussi tel qu'il fut; et, par cette sincérité [1], jointe à la sûreté de son information, le récit, quoique ardemment partial, demeure un document historique de premier ordre. Il est même piquant d'observer que des historiens modernes, comme Augustin Thierry, ont recueilli, sur Thomas Becket, des légendes assez fabuleuses (telles que sa naissance, demi-saxonne, demi-sarrasine) que Garnier de Pont-Sainte-Maxence a ignorées ou rejetées.

La plupart des ouvrages, au moyen âge, pèchent par la composition, lâche et décousue; par le style trop peu personnel. Un petit nombre, dont est celui-ci, font exception. Le poème ne renferme pas moins de six mille vers; et, sauf quelques longueurs, çà et là des détails insignifiants, et un certain abus des réflexions morales et religieuses, il s'avance, en général, d'une marche aisée, naturelle et vive; il suit l'ordre des temps, mais sans servilité; en rapprochant les faits qui se lient, et en disposant les tableaux dans le meilleur jour, pour les faire bien ressortir. Tous les personnages sont vivants, non seulement le héros, mais le roi, ses serviteurs, le clergé, jusqu'aux moindres acteurs. Les dialogues, fort nombreux, ont une vérité qui les rend presque dramatiques.

1. Lui-même a dit : « N'istrai de verité, por perdre o por morir. »

La langue est excellente; et Garnier savait bien qu'il était un écrivain : il s'en vante même crûment, avec sa franchise habituelle :

> Mes languages est bons, car en France sui nez.

Ailleurs, il se préfère avec candeur à tous ses rivaux :

> Onc mais mieldre romanz ne fu faiz ne trovez.

Rien n'est plus rare dans la poésie du moyen âge que des vers bien faits, pleins, sentencieux; ce mérite de facture abonde chez Garnier : et le couplet de cinq vers monorimes, qui est le cadre adopté par lui [1], est souvent remarquable par l'ampleur et la solidité de la période poétique qu'il renferme :

> Fait-il : « De voz menaces ne sui espoentez,
> Del martire sofrir sui del tot aprestez;
> Mais les miens en laissiez aler, nes adesez [2],
> Et faites de mei sol ce que faire devez. »
> N'a les suens li bons pastre a la mort obliez.

Souvent même le vers isolé revêt, chez Garnier, une force, une majesté singulière : saint Thomas répond à un conseiller qui le presse de céder :

> La nef vei totes parz en tempeste gesir;
> J'en tieng le governail; tu me roves dormir [3] !

Il affirme l'autorité de l'Église supérieure à celle des rois :

> Li prelat sont serf Deu, li reis les deit cherir;
> E il sont chies [4] des reis; li reis lor deit flechir.

Garnier n'a pas moins de vigueur et d'énergie quand il fait parler les ennemis du saint. Henri II s'emporte avec fureur contre l'ingratitude de son ancien favori :

> Uns hom, fait lor li reis, qui a mon pain mangié,
> Qui a ma cort vint povres, e molt l'ai eshalcié,
> Pur mei ferir a denz [5] a son talon drecié;
> Trestot mon lignage at e mon regne avilié;
> Li duels m'en vat al cuer; nuls ne m'en a vengié !

On accorde à Chrétien de Troyes, l'illustre contemporain de Garnier, plus de grâce et de variété dans le style; mais Garnier lui est bien supérieur par la force et par l'éloquence. Avant

1. Lui-même signale ce choix, qu'il n'avait pas fait au hasard.
2. Et ne les touchez pas.
3. Tu m'invites à dormir. — 4. Chefs. — 5. Aux dents, c'est-à-dire en plein visage.

Alain Chartier, il est le seul écrivain du moyen âge (sans distinguer les prosateurs des poètes) qui ait eu quelquefois le mérite du *nombre*; j'appelle ainsi cette harmonie pleine et majestueuse (distincte de la douceur des sons) qui charme l'oreille et satisfait l'esprit, dans une belle strophe de Malherbe ou une période de Bossuet[1].

III. — Contes pieux.

Gautier de Coinci. — Nous réunissons sous un nom commun et conventionnel, celui de contes pieux, ou contes dévots, une centaine de petits poèmes, directement inspirés d'un sentiment religieux, mais qui ne sont, ni des traductions des livres saints, ou des Évangiles apocryphes, ni des vies de saints proprement dites : nous y comprenons les récits de miracles, obtenus par l'intercession de Notre-Dame ou des saints. Les recueils de miracles sont nombreux au moyen âge. La foi complaisante du temps acceptait le surnaturel avec une facilité docile; ou plutôt le sollicitait avec une sorte d'avidité. Il n'est pas douteux qu'on n'ait quelquefois multiplié les récits miraculeux par des vues intéressées, pour accréditer un pèlerinage, et grossir la foule autour d'un tombeau vénéré. Mais dans la plupart des cas, le dessein des auteurs fut honorable; et leur objet fut vraiment l'édification des âmes. Il est impossible de lire, par exemple, l'immense recueil des miracles versifiés par Gautier de Coinci, sans être persuadé de l'absolue sincérité du poète. Il nous choque souvent par l'excès de sa crédulité; ailleurs par certaines licences de peinture et de langage. Lui-même convient qu'il a la plume un peu vive, et s'en excuse assez franchement :

S'aucunes fois chastes oreilles
S'esmerveillent de tiex[2] merveilles,
Raison depri que me deffende;
Car dire estuet[3] si qu'on l'entende.

1. M. P. Meyer loue avec raison la facture des vers dans la *Vie de sainte Thaïs*, écrite aussi en alexandrins. Il est fâcheux que le moyen âge ait négligé ce rythme; il convenait à la langue beaucoup mieux que le vers de huit syllabes, fluide et incolore.
2. Telles. — 3. Convient.

Mais quels que soient ses défauts, qu'on lui a durement reprochés [1], sa bonne foi est hors de soupçon, et ses bonnes intentions, certaines.

Gautier de Coinci, probablement originaire du bourg de ce nom, entre Soissons et Château-Thierry, naquit vers 1177, se fit moine à quinze ou seize ans, en 1193, à Saint-Médard-lez-Soissons, abbaye bénédictine; devint en 1214 prieur de Vic-sur-Aisne, en 1233 grand prieur de Saint-Médard, et mourut trois ans plus tard, le 25 septembre 1236, ayant passé presque toute sa vie dans le cloître. Ses poésies sont exclusivement religieuses : contes pieux, récits de miracles, hymnes en l'honneur de la Vierge et des Saints. Comme poète lyrique, sa valeur est nulle; comme conteur, il est meilleur écrivain, et beaucoup plus intéressant. Il avait sous les yeux des recueils latins de miracles [2] (par Hugues Farsit, par le prêtre Herman), qu'il traduit le plus souvent [3], mais d'une façon libre ; et en joignant au récit, qu'il emprunte, force digressions, qu'il invente, et qu'il appelle des *queues*. Il les distingue des récits miraculeux, et veut qu'on puisse lire séparément les uns et les autres :

Que cui la *queue* ne plaira,
Au paragraphe la laira;
Et qui la *queue* vuet eslire,
Sans le miracle la puet lire [4].

Ces *queues*, ces digressions (aussi étendues que les récits), tantôt sont des effusions religieuses prolixes et banales ; tantôt renferment des peintures très curieuses des mœurs du temps, et surtout des vices, des travers et des ridicules. Gautier de Coinci, comme beaucoup de moralistes, ne voit pas le monde en beau ; le tiers au moins de son livre est une satire, et qui n'épargne personne. Il est très dur pour les grands ; et il ne l'est pas moins pour le peuple et les vilains [5]. Il maltraite fort le siècle ;

1. Amaury Duval, dans l'*Histoire littéraire*, XIV, 839, traite d' « imbéciles » les religieuses que charmaient les récits de Gautier, et réduit leurs images vénérées au rang des « fétiches » qu'on adore « dans la Nigritie ».

2. Sur Hugues Farsit, voir *Histoire littéraire*, t. XI. — Sur le prêtre Herman, *id.*, t. XVIII.

3. Voir son prologue : « Miracles que truis en latin Translater vueil en rime et mettre. »

4. Éd. Poquet (col. 611).

5. Un passage très curieux et qui mériterait une étude à part, c'est celui où

mais ne ménage pas les gens d'Église, ni même ceux du cloître. Il a si mauvaise opinion des chrétiens qu'on serait tenté de croire qu'il est doux aux incrédules ; mais la vérité m'oblige à dire qu'il les traite encore bien plus mal.

Il hait furieusement les Juifs [1], et les motifs de sa haine sont politiques autant que religieux. Sans doute, il leur reproche de n'avoir pas reconnu le Messie; avec une certaine éloquence, verbeuse, mais énergique, il montre la nature entière s'émouvant à la mort du Sauveur; les Juifs seuls restent insensibles : « ils sont plus durs qu'acier ne fer. » Mais il les maudit encore pour d'autres griefs plus récents. Leur richesse l'épouvante, et leur pouvoir l'indigne. C'est la faute des grands, « des hauts hommes » qui, par avarice, ont vendu la chrétienté aux Juifs, et leur ont livré une seconde fois Jésus-Christ, plus traîtreusement que ne fit Judas. « Par les Juifs, le monde ils épuisent. » Pauvres chrétiens languissent dans les chaînes de fer du Juif usurier; comtes et rois ne s'en soucient guère, pourvu qu'ils aient part au butin. Nous connaissons ces clameurs. Ainsi les mêmes colères soulevaient déjà il y a sept cents ans les mêmes malédictions.

Il dit crûment que s'il était roi, il ne laisserait pas un Juif en France :

S'estoie roys, pour toute roie,
Un seul durer je n'en lairoie [2].

Il n'est pas beaucoup plus tendre à l'endroit de ceux qui osent mettre en doute les merveilles qu'il nous raconte :

Que clerc ne lai douter n'en doit,
Et s'il en doute, de son doit
Li deit chascun les yeux pouchier.

Mais ce sont là colères de poète, et je suis sûr qu'en prose, il était plus accommodant. Il se plaint amèrement que ses con-

il reproche aux *vilains* leur haine féroce contre les prêtres et les calomnies qu'ils accueillent contre le clergé. Il y a là des témoignages tout à fait surprenants (édit. Poquet, col. 625).

1. *Miracle de saint Hildefonse*, éd. Poquet, col. 82-86.
2. Édit. Poquet, col. 286.

temporains aiment bien mieux ouïr le roman de Renart que la vie des saints :

> Aiment mès mieus atruperies,
> Risées, gas et truferies,
> Sons et sonnez, fables et faintes,
> Que vies de sainz ne de saintes.

Ils hochent la tête en écoutant les récits miraculeux :

> Adès i treuvent a redire,
> Et adès les vont biquetant;
> Aucune fois dient que tant
> N'en est mie com on en dit.

Classement des contes pieux. — Mais Gautier de Coinci est peut-être trop exigeant. Le grand nombre des manuscrits atteste le succès de son livre. Les autres recueils de miracles ou de contes pieux compilés au moyen âge eurent beaucoup moins de réputation, excepté celui qu'on appelle improprement *Vies des Pères*, parce qu'il est censé se rattacher au célèbre recueil appelé « Vies des Pères du désert ». En fait, il doit peu de chose à cette source, et renferme un grand nombre de contes pieux et de récits de miracles qui n'ont rien du tout d'oriental. Plusieurs se confondent même avec ceux de Gautier de Coinci. Les mêmes faits ont été racontés plusieurs fois, plus ou moins diversement. On connaît plus de trente manuscrits des *Vies des Pères*, sans parler de nombreux fragments, dont plusieurs peuvent représenter des manuscrits distincts. De Gautier de Coinci, on a une quinzaine au moins de manuscrits. Un recueil général du genre vaudrait bien la peine qu'on essayât de le rassembler. Le nombre des contes, en éliminant tout ce qui ferait redite ou double emploi, ne serait pas infini; je l'évalue à une centaine [1]. Bien des pages sembleraient

1. Il serait beaucoup plus étendu si l'on y joignait les rédactions en prose des *miracles*. Comme toute autre poésie narrative (épique ou satirique), celle-ci fut *dérimée*, traduite ou paraphrasée en prose à partir du XIVe siècle, lorsque le goût des longs récits en vers fut passé de mode. Nous empruntons la belle grisaille dont cette livraison est accompagnée à un recueil précieux de miracles en prose, *la Vie et les Miracles de Nostre-Dame*, écrits à La Haye en 1456 (*Bibliothèque nationale*, mss fr. 9198 et 9199). Voici le texte du *miracle* auquel se rapporte cette admirable grisaille, exécutée en Flandre, vers 1450 : « D'une femme, enchainte d'enfant, pelerine au mont saint Michiel; sourprinse de la mer, reclama la vierge Marie; laquelle fut gardée et son enfant aussi. — Ainsi

un peu fades, j'en conviens; et les sentiments, trop bizarres, auraient quelquefois peine à nous intéresser. Mais d'autres passages sont exquis, et recèlent la plus fine et la plus pure poésie du moyen âge. Enfin nous n'avons pas de témoignage plus naïf de l'état du sentiment religieux dans les âmes simples au XIIe et au XIIIe siècle. Tout ne nous y plaît pas, mais la valeur de ce document historique est indéniable.

S'il fallait ramener tous ces petits poèmes à une idée fondamentale, à un sentiment commun qui semble, plus ou moins, les avoir inspirés tous, je dirais qu'au fond de tous ces contes pieux on trouve l'idée très établie, le sentiment très enraciné, de la faiblesse humaine : l'homme est une créature très chétive et très impuissante, incapable de tout bien si Dieu ne l'assiste, et ne soutient sa volonté chancelante.

En d'autres temps, l'homme s'est cru très fort, et s'est montré très fier de sa force. Cette philosophie orgueilleuse n'est pas celle du moyen âge. L'homme y est très humble, et la première vertu que la religion lui enseigne et qu'elle commande avant toutes les autres, c'est l'humilité.

Sans doute au moyen âge, comme à toute autre époque, il y

comme plusieurs bonnes gens aloyent une fois en pelerinaige au mont Saint Michiel, qui siet en Normandie, ou peril de la mer, hault sur une roche; entre les autres estoit une femme moult enchainte. Or advint quand ils approucherent du mont Saint Michiel, que la mer commencha a retourner, si comme elle a coustume de faire deux foiz jour et nuit. Elle venoit, bruiant comme tempeste; quant ceulx la veirent venir, chascun, se mist a la fuite pour soy saulver : mais ceste povre femme enchainte fut tant pesante que haster ne se povoit. Elle se print très fort à crier de la grant horreur qu'elle avoit, si que c'estoit pitié a l'ouyr. Mais toutesvoyes chascun des aultres ne entendi lors, sinon a soy saulver. Quant la povre femme se veit en tel dangier et peril, et qu'en son fait n'avoit nul remede humain, car chascun l'avoit illecques habandonnée, elle se retourna a requerre l'ayde de Dieu, de la glorieuse vierge Marie et de Monseigneur Saint Michiel duquel elle estoit pelerine. Tous ceulx de sa compaignie, quant ils furent hors du peril se prinrent aussi a prier pour elle, que Dieu la voulsist saulver; et par especial ilz la recommanderent de toute leur affection à la glorieuse vierge Marie. Quant la mer fut venue, et qu'ils cuidoient tousjours veoir celle femme noyer et estre emportée des ondes de la mer, lors ilz veirent tous visiblement la vierge Marie descendre du ciel droit dessus celle femme et qu'elle la couvrit de l'une de ses manches. Puis veirent qu'elle la deffendoit contre les ondes de la mer. Tellement la deffendit que onques goutte d'eaue ne toucha aux vestemens de la femme; et que plus, elle enfanta illec ung beau filz, et demeura toute saine et saulve en celle meisme place jusques a ce que la mer fut toute retraitte. Quant la mer fut retraitte, elle print son petit filz entre ses bras et le porta jusques en l'eglise de Saint Michiel. Tous ceulx qui ce veirent et qui en ouyrent parler, en eurent grant merveille, Dieu en loerent et la vierge Marie. Ceulx de l'eglise, pour l'honneur du beau miracle, en sonnerent leurs cloches, et en firent grant feste et grant solempnité. » (T. II, ms. 9199, fol. 37, verso.)

a des orgueilleux, des violents, des ambitieux : il y a des conquérants insatiables et des vainqueurs arrogants. Mais s'ils croient à la force de leur épée, ils doutent de leur force morale. Un stoïcien disait : « Que Jupiter me donne la vie, la richesse; pour la justice, je me la donnerai à moi-même.[1] » Un chrétien au moyen âge est persuadé que c'est surtout la vertu qu'il faut que Dieu nous donne.

L'humilité chrétienne étant ainsi le sentiment fondamental qui a inspiré presque toutes nos légendes pieuses, elle s'y est exprimée de plusieurs façons, qu'on peut ramener pour la plupart à ces trois chefs : l'exaltation des simples; la justification des innocents; le pardon des pécheurs. Les simples sont glorifiés; les innocents sont vengés; les pécheurs sont sauvés. De toutes façons, l'humilité triomphe.

Les simples sont glorifiés. C'est la pensée qui est au fond d'un très grand nombre de récits pieux. Voici le pauvre clerc[2], qui, faute de mémoire, ou d'intelligence, n'a jamais rien pu retenir de l'office que cinq psaumes, qu'il sait par cœur et récite, un peu machinalement, mais du fond du cœur. Il meurt, et quand on vient pour l'ensevelir, on trouve cinq roses dans sa bouche, « fraîches, vermeilles et feuillues, comme si l'on venait de les cueillir ». Un prêtre très pieux[3] mais très borné, ne sachant pas lire son bréviaire, célébrait tous les jours la messe de Notre-Dame qu'il savait de mémoire, mais il n'en savait pas d'autre. Son évêque, indigné, interdit cet ignorant. La nuit suivante, Notre-Dame se présente au prélat, et le somme de rétablir son serviteur; car la piété vaut mieux que la science.

N'est-ce pas ce même dessein d'humilier l'orgueil humain qui a fait, au moyen âge, le succès du conte de *l'Ange et l'Ermite* (inséré tardivement dans la *Vie des Pères*). Un ange, caché sous les traits d'un jeune homme, accomplit plusieurs actions, très sages selon la pensée divine, mais qui semblent très insensées à la courte sagesse humaine. Ainsi nous apprenons à nous fier à la Providence et à croire que tout est pour le mieux dans le

1. Horace, *Ep.*, I, XVIII, 112.
2. Gautier de Coinci, éd. Poquet, col. 359.
3. Gautier de Coinci, dans Bartsch, *Langue et Littérature françaises*, col. 363.

monde, malgré les succès qu'obtiennent souvent les méchants, et les épreuves que les bons traversent. On sait que Voltaire a exposé la même idée dans *Zadig*; il la puisait chez le poète anglais Parnell, qui lui-même avait hérité, par divers intermédiaires, de la tradition du moyen âge. D'où venait celle-ci? Il semble que cette légende est d'origine juive, et Mahomet, qui l'a fait entrer dans le Coran, l'avait sans doute empruntée aux Juifs.

Non moins frappante et plus poétique est la légende de l'*Empereur Orgueilleux*, plusieurs fois mise en vers, en dernier lieu par Jean de Condé au XIVe siècle. Pendant que l'empereur est au bain, un ange, pour humilier son orgueil, prend ses vêtements, et sa figure même; il est partout salué pour le vrai souverain; le misérable empereur est chassé comme un vagabond et un fou. Après une longue pénitence, il s'humilie, reconnaît son fol orgueil, et rentre en grâce auprès de Dieu qui lui rend son trône et son visage.

« Le tombeur[1] de Notre-Dame. » — Mais voici bien la perle de ces contes, écrits pour abaisser l'orgueil et exalter l'humilité.

Un ménestrel, après avoir longtemps couru le monde, las du siècle, entra au couvent de Clairvaux, plein de bonne volonté, mais fort dénué de science. Hormis sauter, danser, et faire des tours de force et d'adresse, il ignorait tout et ne savait aucune prière, ni même *Pater noster* ou *Credo*. Il en fut tout triste et confus; chacun autour de lui faisait ses devoirs et vaquait à sa besogne; les prêtres disaient la messe et les diacres lisaient l'Évangile; les plus petits clercs chantaient les psaumes; les plus ignorants récitaient leurs prières. Lui tout seul n'était bon à rien. Tout honteux, il confie sa peine à la Vierge Marie, la priant qu'elle lui vienne en aide. Il s'en va se cacher dans une grotte écartée, où un autel était dressé, dédié à Notre-Dame. Il lui dit sa honte en pleurant.

Et jo sui ci un bues en laisse,
Qui ne fas ci fors que broster
Et viandes por nient gaster.

1. *Tombeur*, sauteur, acrobate.

Quoi! lui seul ne fera rien pour honorer Dieu et sa mère :

Par la mere Dieu, si ferai
Ja n'en serai ore repris :
Jo ferai ce que j'ai apris,
Si servirai de mon mestier
La mere Dieu en son mostier.
Li autre servent de canter,
Et jo servirai de tumer [1].

Là-dessus dépouillant sa robe de moine, il reste en simple cotte et, s'agenouillant devant l'image :

Douce roïne, douce dame,
Ne despisiés [2] ce que jo sai,
... Je ne vos sai canter ne lire
Mais certes je vos voil eslire
Tos mes biaus gieus a esliçon [3]...
Lors li commence a faire saus
Bas et petits, et grans et haus,
Primes deseur, et puis desos,
Puis se remet sor ses genols,
Devers l'ymage et si l'encline :
« Ile, fait-il, tres douce roïne,
Par vo pitié, par vo francise,
Ne despisiés pas mon servise. »

Son ardeur redouble; il exécute l'un sur l'autre les plus beaux tours de son ancien métier :

Et regarde mout humblement
L'ymage de la mere Deu.
« Dame, fait-il, ci a beau geu :
Je ne le fas se por vos non... »
Lors tume les piés contremont
Et va sor ses deus mains et vient,
Que de plus a terre n'avient,
Bale des piés, et des ex [4] plore :
« Dame, fait-il, je vous aore [mains,
Del cuer, del cors, des piés, des
Car jo ne sai ne plus ne mains.
...Por Deu, ne me voillés despire [5]. »
Lors bat sa cope [6], si sospire
Et plore mout tres tenrement
Que ne sot orer altrement.
Lors torne ariere, et fait un saut.

Et il ne cessa de danser et de sauter, jusqu'à ce qu'enfin épuisé, la tête en feu, le corps en sueur, il tombe au pied de l'autel. Le lendemain, les jours suivants, il revient dans la grotte, et recommence ses exercices; se cachant bien de tous; car il craint, s'il est vu, d'être chassé du couvent. Mais Dieu qui voit d'un œil favorable la foi naïve de ce simple cœur, Dieu ne veut pas qu'elle reste ignorée.

Et por ce que cascunsre seüst
Et entendist et coneüst
Que Dieu ne refuse nului
Qui par amors se met en lui,
De quel mestier qu'il onques soit,
Mais qu'il aint [7] Deu et face droit.
Quidiès vos or que Dex prisast
Son servise, s'il ne l'amast.

1. Sauter. — 2. Méprisez. — 3. Jeux de choix. — 4. Yeux. — 5. Mépriser. — 6. Bat sa coulpe, accuse ses péchés. — 7. Aime.

Nenil, ne quant que il tumoit;
Mais il prisoit ce qu'il l'amoit,
Assés junés, assés veilliés,
Assés plorés et sospirés,
Et gemissiés et aorés,
Assés soiés en diciplines,
Et a meses et a matines,
Et donés quanque [1] vos avés,
Et paiés quanque vos devés,
Se Deu n'amés de tot vo cuer,
Trestot cil bien sont geté puer [2],
En tel maniere, entendés bien,
En plain salu ne valent rien :
Car sans amor et sans pité
Sont tot travail por nient conté.
Dex ne demande or ne argent
Fors vraie amor en cuer de gent.

Cependant un moine jaloux ou soupçonneux épiait notre ménestrel; il découvrit le mystère et, tout indigné, le rapporta à l'abbé. Celui-ci, homme sage, lui répondit : « Ne vous scandalisez pas sans savoir; et conduisez-moi à la grotte. » Ils y vont et surprennent le ménestrel au plus beau de ses exercices; au moment où n'en pouvant plus, il tombe, défaillant au pied de l'autel. Alors que voient l'abbé et son compagnon? Merveille! de la voûte une dame descend, vêtue d'habits glorieux, suivie d'une foule d'anges; et le divin cortège s'approche du pauvre ménestrel :

Et la douce roïne france
Tenoit une touaille [3] blance
S'en avente son menestrel,
Mout doucement devant l'autel;
La france dame deboinaire
Le col, le cors et le viaire [4]
Li avente por refroidier :
Bien s'entremet de lui aidier,
La dame bien s'i abandone.
Li bons hom garde ne s'en done,
Car il ne voit si ne set mie
Qu'il ait si bele compaignie.

Les moines émerveillés se retirent en silence, adorant Dieu qui glorifie les humbles. Nul n'osa troubler les pieux exercices du ménestrel de Notre-Dame. Il vieillit en paix et mourut saintement. Lui mort, l'abbé révéla ce qu'il savait, ce qu'il avait vu; tout le couvent rendit gloire à Dieu pour ce triomphe de la simplicité.

De l'esprit des contes pieux. — Dans beaucoup d'autres récits, le Ciel, Dieu, plus souvent Notre-Dame, quelquefois un saint patron se plaît à justifier l'innocence calomniée et persécutée. Ainsi le long poème de *la Chaste Impératrice* par Gautier de Coinci n'est qu'un vaste tableau de l'innocence aux prises avec la méchanceté humaine; elle triomphe cependant par l'ac-

1. Tout ce que. — 2. Rejetés. — 3. Serviette. — 4. Visage.

tive intervention du Ciel. Un tel conflit est de tous les temps; il a formé le fond de tous les mélodrames populaires qui passionnaient la foule au commencement du siècle et aujourd'hui la captivent encore. Mais de notre temps dramaturges et romanciers ont essayé de compliquer l'intérêt en attribuant une habileté infernale aux personnages des traîtres. Au moyen âge, les traîtres ne sont que méchants; ils ne seraient guère dangereux sans la stupidité des puissants, rois ou juges. La poésie, non pas seulement ici, mais dans presque tous les genres, les peint crédules à l'excès, et violents jusqu'à la fureur; toujours l'oreille ouverte aux calomnies de leurs flatteurs, et l'âme livrée à des emportements effroyables. C'est une autre expression de ce sentiment général de défiance à l'égard des vertus humaines. Le poète (et, à n'en pas douter, il est ici l'interprète des préventions populaires) ne croit pas à la justice des hommes, ni surtout à celle des grands; et les innocents, exposés à leur rage ou à leurs soupçons, lui semblent perdus sans remède, si Dieu ou la Vierge ne les vient secourir.

Mais je crois que le plus grand nombre de nos contes pieux est de ceux qui mettent en scène un pécheur repentant, sauvé même après de grands crimes. Ce sont ceux-là qui ont le plus étonné, disons le mot, scandalisé la piété plus éclairée d'une autre époque. Certes le repentir est une si belle chose qu'il n'en est même pas de plus belle; et l'Évangile nous l'apprend. Mais dans les recueils de miracles, les repentis sont quelquefois de bien étranges pénitents. Voici la nonne qui s'enfuit de son abbaye pour aller courir le monde, et y vivre dans le désordre; après bien des années, elle revient au couvent; nul ne s'y est aperçu de son absence; pendant tout ce temps Notre-Dame a tenu sa place et rempli son office. Voici le larron dévot qui n'allait jamais en campagne, sans invoquer la Vierge Marie. A la fin on le prend, on le juge, on le pend; Notre-Dame arrive à son secours et soutient ce misérable, pour sauver sa vie et son âme. De tels récits étaient peut-être plus dangereux qu'édifiants. Il était sage d'enseigner aux pécheurs à ne se désespérer jamais. Devait-on leur laisser croire qu'il y a vraiment repentir sans nulle intention de mieux faire? Il arrive trop souvent dans nos miracles, qu'un criminel très abominable est sauvé seulement

pour avoir conservé, dans ses pires excès, la forme un peu machinale d'une dévotion tout extérieure envers Notre-Dame ou les saints.

Sans nous jeter dans une discussion théologique, dont ce n'est pas ici la place, qu'il nous soit permis de hasarder une distinction, qui, nous l'espérons, est orthodoxe. Quels que soient les vices ou les crimes des pécheurs dont Gautier de Coinci raconte et admire la justification, leur salut nous touche et nous édifie, lorsqu'il est mérité, ou du moins provoqué par leur repentir. Notre sympathie est plus rebelle, quand, du fond du précipice où leur péché les a plongés, ils sont rappelés à la lumière par l'intercession de Notre-Dame, sans qu'ils aient rien fait pour obtenir cette faveur; rien que de l'invoquer par instinct, par habitude, et, pour ainsi dire, du bout des lèvres; sans même un commencement de repentir efficace et de réparation. Nous sommes prêts à croire qu'une seule larme sincère peut effacer les pires fautes; nous admirons Dieu dans cette merveilleuse miséricorde; mais ne faut-il pas au moins que cette larme soit versée? Elle ne l'est pas toujours dans les récits de Gautier de Coinci. J'avoue qu'en théorie, notre pieux auteur se garde bien de promettre jamais le salut sans le repentir :

Nus ne se doit desconforter
Pour nul pechié *dont il se dueille* [1],
Puis que servir et amer vueille
Nostre Dame sainte Marie [2].

Mais cette douleur salutaire ne paraît pas toujours dans les exemples qu'il nous raconte pour exalter les vertus de l'intercession de Marie. Louis Racine le constate et s'en plaint avec raison dans un *Mémoire* lu à l'Académie des Inscriptions sur le recueil de Gautier de Coinci. Il est bien aisé d'accuser Louis Racine de jansénisme, avec l'éditeur de ces Miracles [3]; mais Louis Racine est-il janséniste, ou simplement chrétien quand il écrit « que la superstition imagina seule ces récits, et que seule elle peut les avoir accrédités dans un siècle où l'on se faisait de

1. Dont il s'afflige.
2. *Miracle de Théophile*, éd. Poquet, col. 68.
3. Voir la *Préface* de l'édition Poquet.

la plus pure des religions une idée aussi contraire à sa pureté qu'à sa grandeur? »

Mais un tel jugement serait trop sévère si on l'appliquait sans distinction ni réserve à tous les contes pieux qui mettent en scène un pécheur justifié. Il en est vraiment de fort beaux et dont la doctrine est à la fois raisonnable et consolante. Telle est la légende de Théophile, ce prêtre ambitieux, qui vendit son âme au diable pour recouvrer une charge perdue; se repentit amèrement de sa faute, et, par sa pénitence, mérita et obtint le pardon de la miséricorde divine. Notre-Dame, touchée de ses larmes, lui fit rendre la charte fatale qu'il avait signée à Satan. Cette dramatique histoire écrite d'abord en grec (Théophile vivait en Cilicie au VIe siècle), traduite ensuite en latin, fut vingt fois traitée en langue vulgaire, en prose, en vers, au moyen âge. Gautier de Coinci en tira un long récit rimé (en 2073 vers de huit syllabes), Rutebeuf un miracle dramatique; Vincent de Beauvais, saint Bernard, saint Bonaventure, Albert le Grand, vingt autres auteurs font allusion à cette légende. Elle était en outre figurée dans un grand nombre d'églises par le bas-relief ou par le vitrail.

Mais le pouvoir de la pénitence a inspiré d'autres récits, moins fameux, et peut-être plus touchants; celui-ci, par exemple, qui a le tort d'être faiblement conté[1], mais l'idée au moins est belle; à dire vrai, le poète qui l'a rimé n'en est probablement pas l'inventeur :

Un grand roi suivi de sa cour vient à passer par un lieu où il voit une foule assemblée; il s'informe. Il apprend que c'est un voleur qu'on va pendre. Le roi, saisi de pitié, veut racheter ce misérable; le juge exige cent marcs d'argent. Le roi vide sa bourse et celle de tous ses courtisans; il ne peut réunir la somme; il ne s'en faut que de trois deniers; mais le juge est inexorable. La sentence va s'exécuter, quand quelqu'un s'avise de chercher dans les poches du condamné; il y trouve justement trois deniers oubliés; la somme est parfaite, et le pécheur est sauvé. Saisissante parabole dont chacun aisément comprenait le sens. Ce condamné, c'est l'humanité; le roi qui veut le

1. Voir *Hist. litt.*, XXIII, 130.

racheter, c'est Jésus-Christ. Mais les mérites surabondants du Christ, et bien moins encore ceux des saints qui lui font cortège ne sauraient suffire à sauver un pécheur, s'il n'y ajoute lui-même quelque chose; au moins ces trois deniers qui s'appellent : la bonne volonté.

Plus belle encore et plus poétique est la légende du *Chevalier au barillet* [1], le chevalier au petit tonneau. Ayant commis bien des crimes, il s'en confesse un jour à un saint ermite, plus par dérision que par repentir, car il ne se repent pas. Il ne confesse pas ses péchés, il s'en vante. L'ermite veut lui imposer diverses pénitences; il les repousse en le raillant. « Au moins, dit l'ermite, acceptez d'aller remplir ce *barillet* au ruisseau voisin. » Le chevalier accepte en riant cette pénitence facile; il plonge le petit tonneau dans l'eau; le tonneau reste vide. Il s'obstine; même insuccès. Il va plus loin, il cherche un autre ruisseau; le tonneau reste vide. Un an s'écoule; il parcourt le monde; il plonge le tonneau dans tous les fleuves, dans toutes les sources; il s'obstine, il s'entête par point d'honneur et par colère, non par repentir, car il ne se repent pas encore. Au bout d'un an, il revient vers l'ermite, et lui conte sa défaite. L'ermite qui lit en son cœur, et voit l'orgueil encore indompté, s'agenouille et prie ardemment pour ce pécheur endurci. Le chevalier se sent touché enfin; son cœur se fond, ses yeux se mouillent, une larme est tombée dans le *barillet*, une larme de repentir. O merveille! le tonneau est aussitôt rempli.

Certes voilà une poésie très belle, très originale au service d'une morale très pure. Il faut donc distinguer dans cette multitude de récits, et ne pas les confondre tous dans une réprobation qui serait l'injustice même.

Allons plus loin! Osons dire que si, au lieu d'examiner un à un, avec une sévérité pointilleuse, des récits dont le détail choque et contrarie si souvent nos idées actuelles, nous les envisageons dans leur ensemble et essayons de dégager l'impression générale que nous laisse l'étude du genre, notre jugement sera beaucoup moins défavorable. Ce qui domine tout, en effet, c'est la grande pitié dont cette poésie est imprégnée. Par

1. *Hist. litt.*, XXIII, 166. Publiée par Méon, I, 208-242.

là, elle se relève, et s'épure. De nos jours, une science dure et cruelle a quelquefois proclamé que le monde est aux forts et que cette seule loi explique et conduit l'univers. Quel contraste avec cette poésie qui dit que le ciel est aux faibles, pourvu seulement qu'ils aient bonne volonté! L'abus de cette charité sans frein a pu jeter nos poètes dans des excès fâcheux et choquants; mais elle était généreuse et noble dans son principe.

BIBLIOGRAPHIE

La vie de saint Alexis, poème du XIe siècle, et renouvellements des XIIe, XIIIe et XIVe s., publié avec préface, variantes, notes et glossaires par **G. Paris** et **L. Pannier**. Paris, 1872, gr. in-8. — *La légende syriaque de saint Alexis*, par **Arthur Amiaud**, dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Études* (79e fascicule), Paris, Vieweg, 1889, in-8. — **J. Bonnard**, *les Traductions de la Bible en vers français au moyen âge*, Paris, 1884. — **S. Berger**, *la Bible française au moyen âge*, Paris, 1884. — *Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème*, publiées par **Gaston Paris** et **A. Bos**, Paris, Didot, 1885, in-8. — **A. d'Ancona**, *la Leggenda di vergogna e la leggenda di Giuda*, Bologne, 1869. — **Chabaneau**, *le Roman de saint Fanuel et sainte Anne*, Paris, 1888. — **A. Mussafia**, *Studien zu den mittelälterlichen Marienlegenden*, Vienne, 1887-1889. — *Ueber die von Gautier de Coincy benützten Quellen*, Vienne, 1894, in-4. — Pour les légendes latines, traduites ou imitées par les auteurs des vies de saints rimées, consulter le *Recueil des Bollandistes*, à la date de la fête du saint. — **M. Kohler** (Vieweg, 1881, in-8) a publié une *Étude critique du texte de la vie latine de sainte Geneviève*. — **P. Meyer**, dans les *Notices et Extraits des manuscrits*, t. XXXII, a analysé le manuscrit La Clayette, qui renferme un certain nombre de vies de saints intéressantes.

Voici, dans l'ordre alphabétique, les noms des saints dont la vie a été racontée en vers français du XIe au XIVe siècle; cette liste n'est pas complète, mais elle renferme au moins les œuvres les plus connues :

S. Alban; S. Alexis; SS. Barlaam et Josaphat, par **Gui de Cambrai**; par **Chardri** et anonyme; S. Bonet; S. Brendan, par **Benoît**; Ste Catherine d'Alexandrie, plusieurs vies anonymes: une par **Aimmeric**, une (en 2650 v.) par **sainte Clémence de Barking** (vers 1275); S. Dominique; S. Edmond; S. Édouard le Confesseur; Ste Élisabeth de Hongrie, par **Rutebeuf**; S. Éloi; Ste Euphrosyne; S. Eustache, plusieurs textes différents; Ste Geneviève, par **Renaud**; S. Georges de Lissa, par **Wace** et par **Simon de Fraisne**; S. Germer; S. Gilles, par **Guillaume de Berneville**; S. Grégoire; S. Guillaume, roi d'Angleterre, par **Chrétien**; S. Hugues Lincoln (nom d'un enfant écossais qu'on disait avoir été immolé par les Juifs); S. Jean-Baptiste; S. Jean Bouche d'Or, par **Renaud**; S. Jean l'Évangéliste; S. Jean le Paulu (le même que Jean Bouche d'Or); S. Josse, par **Pierre**; S. Jérôme; Ste Julienne de Nicomédie; S. Laurent; S. Léger (xe siècle, voir p. 2 et 26); Ste Léocadie, par **Gautier de Coinci**; Ste Marguerite, par **Wace**, par **Fouque** et plusieurs anonymes; Ste Marie l'Égyptienne, par **Rutebeuf**; Ste Marie-Madeleine, par **Guillaume Le Clerc**; S. Martin, par **Païen Gastinel de Tours**; Ste Modvenne; S. Nicolas de Myre; S. Patrice, par **Beret**, par **Marie de France**; S. Paul; S. Paulin; S. Remi, par **Richer**; Sept (les) Dormants, par **Chardri**; Ste Thaïs; S. Thomas Becket, vie anonyme, autre par **Benoît**

de S. Alban, autre par **Garnier de Pont-Sainte-Maxence**; SS. Tibaud de Provins. — **R. Atkinson** a publié *Saint Alban*, Londres, 1876. — **G. Paris**, *Saint Alexis* (voir ci-dessus). — **P. Meyer** et **H. Zotemberg**, *S. Barlaam et Josaphat* de Gui de Cambrai, Stuttgart, 1864. — **Fr. Michel**, *Saint Brandan*, Paris, Claudin, 1878. — **Talbert**, *Sainte Catherine* par Aimmeric, Paris et Niort, 1885. — **Jubinal**, *Sainte Élisabeth* et *Sainte Marie l'Égyptienne* dans Rutebeuf, *Œuvres*, t. II. — **Peigné-Delacourt**, *Saint Éloi* dans *Miracles de saint Éloi*, Paris, 1859. — **Gaston Paris** et **A. Bos**, *Saint Gilles* par Guillaume de Berneville, XIIe siècle, Paris, Didot, 1881. — **H. von Feilitzen**, *Sainte Julienne* dans *Li ver del Juise*, Upsal, 1883. — **Werner Söderhjelm**, *Saint Laurent*, Paris, Welter, 1888. — **C. Joly**, *Sainte Marguerite*, Paris, 1879. — **Bourassé**, *Saint Martin* par Gastinel, dans *Vie de saint Martin*, Tours, 1860. — **J. Koch**, *les Sept Dormants* par Chardri, Heilbronn, 1880. — **I. Bekker** (Berlin, 1838) et **C. Hippeau** (Paris, Aubry, 1859) ont publié la *Vie de saint Thomas* par Garnier de Pont-Saint-Maxence (sur laquelle, consulter l'*Étude historique, littéraire et philologique* de E. Etienne, Nancy, 1883, in-8).

Les principaux recueils de contes pieux en vers sont : 1° *les Miracles de Notre-Dame*, par **Gautier de Coinci**; l'auteur écrivait vers 1220. Il puise à plusieurs sources dont la plus importante est une compilation latine du siècle précédent, due à Hugues Farsit. Le recueil de Gautier renferme environ 30 000 vers : chansons pieuses, vies de saints, et récits de miracles au nombre de quatre-vingts environ. Nombreux manuscrits, très différents entre eux, édition (incomplète) par l'abbé **Poquet**, Paris, 1857, in-4. — 2° *Miracles de Notre-Dame*, par **Jean le Marchant**, prêtre de Chartres, mort vers 1240. — 3° *Autres recueils anonymes*, dont le plus important, intitulé *Vies des Pères*, n'a qu'un rapport éloigné avec les célèbres *Vies des Pères du désert*. Les *Vies des Pères*, dont on connaît plus de 30 manuscrits, très différents, renferment 74 contes pieux dont beaucoup ne se trouvent pas dans les *Vies des Pères du désert*. — Le ms. 12 471 de la Bibl. Nat. renferme 41 contes pieux, qui se confondent pour la plupart avec ceux des recueils précédents. Toutefois plusieurs contes pieux nous sont parvenus isolément ou égarés dans des recueils de fabliaux. Si l'on exclut les redites et les remaniements, le nombre des contes pieux distincts ne dépasse guère une centaine.

Barbazan, dans les *Fabliaux et Contes des poètes français*, 1756, 3 vol. in-12; **Legrand d'Aussy**, dans les *Fabliaux ou Contes des XIIe et XIIIe siècles*, 1781, 5 vol. in-8 ; **Méon**, dans les *Fabliaux et Contes*, nouvelle édition de Barbazan, 1808, 4 vol. in-8, et dans le *Nouveau recueil de Fabliaux*, 1824, 4 vol. in-8; **Jubinal**, dans le *Nouveau recueil de Dits, Contes et Fabliaux*, Paris, 1839-1842, 2 vol. in-8, ont publié un certain nombre de contes pieux, mêlés à tort parmi les contes à rire ou fabliaux. — **Tobler** a publié *li Diz dou vrai aniel*, Leipzig, 1884; **Forster**, *le Tombeur de Notre-Dame*, dans *Romania*, II, 317-325.

Sur tout ce chapitre, consulter **Gaston Paris**, *la Littérature française au moyen âge*, 2e édition, Paris, Hachette, 1890, p. 197-220, et *Bibliographie* n°s 136 à 151.



MIRACLE D'UNE FEMME QUE N-D. GA

Bibl. Nat. f.



ATE LA MER AU MONT SAINT-MICHEL

199 F° 87 V°)

CHAPITRE II

L'ÉPOPÉE NATIONALE[1]

I. — Les origines de l'Épopée nationale.

De l'Épopée en général et de ses caractères distinctifs. — « Il y a cent ans, nos origines littéraires nous étaient aussi peu connues que la littérature du Thibet. » Cet aveu, qui n'a rien d'excessif, n'est pas dû à un admirateur fanatique de nos Chansons de geste, mais à un esprit indépendant et pondéré[2], et c'est dans la *Revue des Deux Mondes* que nous avons eu tout récemment l'heur de le rencontrer. Rien n'est assurément plus juste, et il serait légitime d'ajouter que rien n'était plus ignoré, il y a cent ans, que la nature même et l'essence de l'Épopée.

Il semble cependant que tout travail sur les Chansons de geste devrait commencer par une définition de l'Épopée, et que sans cette lumière tout reste dans l'ombre.

« L'Épopée est, chez toutes les nations, la forme primitive de l'histoire ; c'est l'histoire avant les historiens. » Cette définition, qui est de Godefroid Kurth, a le mérite d'éliminer toute une famille de poèmes qui n'ont d'épique que la gloire ou le nom. Personne aujourd'hui ne s'aviserait de confondre, à ce

1. Par M. Léon Gautier, membre de l'Institut.
2. M. Bédier.

point de vue, l'*Iliade* avec l'*Énéide*. Ce sont là, à coup sûr, deux des plus éclatants chefs-d'œuvre de la poésie humaine ; mais quel abîme les sépare! Le poème immortel d'Homère, en dépit de tous les arrangements qu'il a pu subir, nous apparaît comme l'œuvre d'un primitif, ou même d'un candide qui croit à ses dieux au point de les créer. L'*Énéide* est, au contraire, le produit longuement élaboré d'une civilisation raffinée et qui peut déjà passer pour corrompue. Virgile écrivait ses incomparables vers au sortir de quelque entretien avec un épicurien et un sceptique comme Horace. Il faisait de ses dieux un portrait achevé, mais il n'y croyait pas. L'*Énéide* est en réalité une épopée artificielle tout comme la *Franciade* de Ronsard et la *Henriade* de Voltaire auxquelles je ne m'aviserais pas, d'ailleurs, de la comparer autrement. Mais rien n'est plus vrai, plus sincère, plus naturel que l'*Iliade* et les plus anciennes de nos Chansons de geste.

Il n'est plus permis de se tromper aujourd'hui sur la nature exacte de ces poèmes véritablement primitifs. On n'y trouve aucune de ces qualités « modernes » que nous exigeons aujourd'hui du plus humble des historiens. Nulle critique : le mot est aussi inconnu que la chose. Ces poètes sont de grands enfants qui racontent à d'autres enfants de belles histoires auxquelles ils ajoutent fort gravement autant de foi que leurs plus crédules auditeurs. « L'Épopée (c'est encore Kurth qui l'observe) cesse virtuellement d'exister le jour où elle cesse d'être prise pour de l'histoire. » On a dit aussi qu'Homère « regardait plus qu'il ne réfléchissait » et « qu'il était le poète de la constatation ». C'est encore là une qualité enfantine et qu'on ne retrouve jamais chez les auteurs des épopées artificielles. Les poèmes homériques sont surtout guerriers, comme aussi nos vieilles chansons : la douleur et la mort y occupent une large place, la force physique y est en gloire, le comique n'y apparaît que rarement, et il est lourd. La religion les pénètre. Les dieux qui n'ont point d'athées s'y promènent familièrement avec les hommes. Les dieux chez Homère; Dieu et les Saints chez nous. Mais ce qui domine et échauffe toute cette poésie des âges simples, c'est l'esprit national. Pour qu'une épopée puisse être, il faut un peuple adulte, un peuple formé, un peuple qui ait conscience de lui-même et qui meure volontiers pour sa défense ou

pour sa gloire. Tout est national dans ces poèmes, même le style.

A cette épopée des âges naïfs il fallait une base, et tous les romanistes sont d'accord pour reconnaître qu'il ne saurait être ici question que de faits réels, d'événements profondément historiques : une invasion, une guerre, une défaite, des représailles, la mort enfin de quelque héros où s'est incarné tout un peuple. Mais voici où commence le désaccord des érudits. Ces faits réels, base incontestable de l'épopée primitive, comment sont-ils parvenus à la connaissance des plus anciens auteurs de cette épopée? Les uns affirment que c'est par la simple tradition orale; les autres observent avec raison « qu'il n'y a pas de tradition historique orale » et que les événements les plus importants s'oublieraient en une ou deux générations, s'ils n'étaient pas conservés en des récits écrits ou chantés. Entre le fait épique et l'épopée à laquelle il donnera lieu, il faut donc, de toute nécessité, supposer un intermédiaire. Cet intermédiaire, ce sont des chants populaires, contemporains ou presque contemporains des événements qui en sont le sujet. Ce sont des chants rapides, entonnés par tout un peuple; des complaintes, des rondes, des péans. Quand paraissent les grands poètes épiques, ils entendent inévitablement ces cantilènes, plus ou moins grossières, que chantent et *dansent* autour d'eux les femmes et les enfants : ils leur prêtent l'oreille, ils en saisissent la beauté, ils s'en inspirent, ils les développent, ils en font l'expression plus complète encore des sentiments collectifs de leur nation et de leur race, ils les unifient, ils les dramatisent, ils y jettent leur génie et les lèguent vivants et beaux à la postérité ravie. Voici l'*Iliade*, et voilà le *Roland*.

Il ne faudrait pas croire cependant que l'Épopée soit une plante qui puisse croître et fleurir dans tous les climats, sous tous les cieux. Certains peuples ne vont pas jusqu'à l'Épopée : ils s'arrêtent en chemin et se contentent de leurs premières danses chantées. Toutes les races n'ont pas le tempérament épique, ni tous les peuples, ni tous les temps. En d'autres termes, un certain nombre de conditions sont nécessairement requises pour la production de l'Épopée, et ces conditions sont aujourd'hui connues. Il faut tout d'abord à la véritable Épopée un siècle qui soit encore primitif : l'aurore d'une civilisation,

et non pas le plein midi. On ne se représente pas Homère écrivant son *Iliade* au milieu du siècle délicat de Périclès, entouré des radieux chefs-d'œuvre d'un art achevé. S'il est un art qui corresponde exactement à l'épopée naissante, c'est un art qui est comme elle archaïque. En ces premiers temps épiques, on *écoute* les poèmes, on ne les lit pas. C'est l'époque des rapsodes, et non pas des scribes. Nous disions tout à l'heure que l'Épopée est un produit essentiellement naturel : c'est assez dire qu'elle ne peut naître que dans une patrie plus ou moins régulièrement constituée. Ce peuple destiné à l'Épopée doit encore, pour la mériter, être animé d'une foi religieuse quelquefois grossière, mais toujours sincère et profonde. Le moindre souffle de scepticisme flétrirait l'Épopée dans sa fleur. Elle ne vit que de foi, et même de crédulité. Mais ces éléments ne lui suffisent pas et, pour lui communiquer décidément le souffle fécond de l'inspiration, il lui faut encore des faits extraordinaires et douloureux. On a dit que les peuples heureux n'ont pas d'histoire : ils sont également condamnés à n'avoir pas d'Épopée. Les luttes désespérées et farouches où deux races se mordent et se tuent, des torrents de sang répandu, des mères en larmes sur les corps agonisants de leurs fils, la désolation, le massacre, la mort, voilà la vie de l'Épopée, qui se passionne volontiers pour les vaincus et n'a point pour devise *Væ victis*. Elle n'a plus désormais besoin pour *devenir* que de quelque héros central qui personnifie puissamment toute une nation, toute une religion, toute une race. C'était Achille hier, ce sera Roland demain.

L'Épopée a désormais tout ce qui lui faut pour vivre. Elle peut naître, elle naît.

Un savant contemporain nous a fait assister à cette naissance, et la page qu'il lui a consacrée pourrait utilement servir de résumé à tout ce qui vient d'être dit. Donc, voici un grand fait qui vient de se passer en plein soleil de l'histoire. Une nation a été outragée dans la personne de son chef qui part en guerre et inflige aux insulteurs un formidable châtiment. Dès qu'on apprend cette victoire, des improvisateurs anonymes lui consacrent une ou plusieurs chansons, lesquelles sont vives, rythmées, dansantes, populaires. Puis un siècle se passe, deux siècles,

trois peut-être. Un Homère inconnu surgit alors, qui s'intéresse à ces vieux chants, qui les recueille pieusement en sa mémoire, qui en délaisse la forme trop visiblement imparfaite et ne s'empare que de leur affabulation à laquelle il ajoute une pleine croyance, qui enfin les transforme un jour en un beau et large poème dont le premier mérite est une excellente et admirable unité. L'Épopée est née

De l'épopée française et de ses origines. — Puis donc que toute épopée repose sur des faits réels, quels sont les faits d'où notre épopée nationale a tiré son origine? C'est là une question dont on ne se préoccupait guère il y a cent ans, et il était en ce temps-là généralement admis que la guerre de Troie était seule épique. A force de songer à Agamemnon et à Hector, on avait oublié Clovis et Charlemagne.

« L'épopée française est d'origine germanique » : telle est la solution d'un problème qui a été naguère débattu en de mémorables polémiques; telle est la thèse qui aujourd'hui semble universellement admise. Là-dessus Gaston Paris est d'accord avec Rajna, avec Kurth, avec vingt autres : « Nos chansons de geste ont un caractère germanique et par l'usage même auquel elles doivent l'existence, et par l'esprit qui les anime, et par le milieu où elles se sont développées [1]. » Ces barbares, ces sauvages tatoués, ces sortes de Peaux-Rouges qui ont envahi et conquis le grand empire romain, ces Germains ont eu sur notre civilisation une influence qu'il n'est plus permis de contester, et il faudrait s'engouer d'un patriotisme bien mal entendu pour ne pas reconnaître que ces envahisseurs se sont intimement mêlés à l'ancienne population de la Gaule et que la nation française a été le résultat de ce mélange. Or ces Tudesques avaient des traditions poétiques sur lesquelles la lumière est faite; ils possédaient, de toute antiquité, des chants nationaux où ils célébraient les origines et les fondateurs de leur race, et l'on rougit presque d'avoir à citer aujourd'hui les textes désormais classiques où l'existence de ces poèmes est nettement affirmée. C'est Tacite qui s'écrie en parlant de ces Germains dont il nous a laissé un si vivant portrait : « Canitur adhuc barbaras inter gentes » et qui ajoute

1. *Romania*, XIII, p. 610, article de Gaston Paris.

ailleurs en termes plus décisifs : « Celebrant carminibus antiquis (quod unum apud illos memoriæ et annalium genus est) originem gentis conditoresque. » Ces deux lignes du grand historien suffiraient à l'établissement de la thèse, mais nous n'en sommes pas réduits à cet éclatant témoignage. Jornandès nous parle de ces *prisca Gothorum carmina* qu'il assimile, lui aussi, à de véritables annales (*pene historico ritu*), et l'historien des Goths nous parle encore, un peu plus loin, de ces mêmes chants dont il atteste l'antiquité et où les exploits des ancêtres étaient célébrés avec accompagnement de cithares. Ces chants tudesques, ils retentissaient jusque dans les cohortes romaines où les Germains étaient entrés en si grand nombre [1]; ils n'ont pas cessé, après la conquête barbare, de retentir dans le vieil empire conquis et notamment dans notre Gaule. Et le jour vint où le chef auguste de la noble nation franke, où ce très illustre conquérant et ce très sage législateur qui s'appelait Charles le Grand et dont le nom est en effet inséparable de l'idée de grandeur, où Charlemagne enfin, entre deux expéditions contre les ennemis du nom chrétien, s'enferma un jour au fond d'un de ses palais, et là, dans l'apaisement et dans le silence, se mit à composer, comme un professeur de rhétorique, un Recueil de ces vieilles cantilènes, une Anthologie, une Chrestomathie où il compila avec un soin pieux ces anciens chants germains dont Tacite et Jornandès avaient si clairement parlé : « Barbara et antiquissima carmina, quibus veterum actus et bella canebantur, scripsit memoriæque mandavit. » Je ne sais si je me trompe, mais le grand Empereur me semble aussi grand dans cette compilation des vieux chants de sa race, que dans ses plus sanglantes victoires et ses plus glorieuses conquêtes.

Quoi qu'il en soit, ce sont ces *antiquissima carmina* compilés par Charlemagne, ce sont ces *antiqua carmina* observés par Tacite qui ont manifestement donné lieu à nos futures Chansons de geste. Ce n'est certes pas (comme nous le verrons plus loin) l'unique élément dont elles seront composées. Les chants tudesques, en effet, seront fatalement appelés à subir un jour l'influence chrétienne et l'influence romane, et rien n'est plus juste

1. Voir G. Kurth, *Histoire poétique des Mérovingiens*, p. 509.

que cette définition de l'épopée française donnée naguère par Gaston Paris, de cette épopée qui selon lui « est germanique dans son germe et romane dans son développement ». Somme toute, il n'est plus permis aujourd'hui de nier l'origine germanique de notre littérature épique, et c'est un point sur lequel les érudits français semblent d'accord avec les allemands.

Transportons-nous maintenant à la fin du v[e] siècle, au milieu de cet horrible brouhaha qui a suivi le triomphe plus ou moins brutal des Francs, parmi ces malheureux catholiques du nord de la Gaule qui se voyaient écrasés entre les Barbares et les Ariens ; transportons-nous chez ces vaincus, chez ces désespérés, à la veille de Tolbiac et de la conversion de Clovis.

En ce moment décisif de notre histoire, les *antiquissima carmina* que devait un jour colliger le fils de Pépin, ces chants nationaux éclatent et éclateront longtemps encore sur les lèvres grossières des Francs, sur celles de leurs enfants et de leurs femmes qui les dansent en les chantant.

D'un autre côté, les Gallo-Romains, qui ont emprunté aux Barbares, ou qui vont leur emprunter leur costume, leurs armes, leurs mœurs, leurs vices mêmes, ces Gallo-Romains (on pourrait déjà dire ces *Romans*) ne croiront pas déroger en empruntant aussi les chants de leurs vainqueurs. Et (comme l'a si bien dit Gaston Paris) il a pu exister, dès le v[e] siècle, des chants romans qui avaient pour objet certains événements notables et où l'élément chrétien devait être prédominant. Rien ne semble plus probable.

Mais enfin quels faits célébrait-on en ces chants tudesques ou romans, dont nous aurons bientôt à préciser la nature? C'est ce qu'il faut déterminer nettement, et nous nous trouvons en présence de la grande question de l'épopée mérovingienne.

L'épopée mérovingienne. — Le premier personnage épique qui s'offre à nos regards dès l'aurore de notre histoire, c'est certainement Clovis, et c'est par lui qu'il conviendra peut-être de commencer désormais l'Histoire de l'épopée française. Il y a quelque vingt ou trente ans, on n'osait guère remonter que jusqu'à Charlemagne : les travaux des Darmesteter, des Rajna et des Kurth autorisent aujourd'hui une hardiesse qui

n'a rien de téméraire [1]. Nous n'irons pas jusqu'à dire que le mariage ou la conversion de Clovis aient été le sujet « de la plus ancienne chanson de geste », et il y a là un système excessif que nous serons amené à combattre tout à l'heure; mais il est certain que le baptême du roi frank a dû provoquer un dégagement de poésie auquel on ne saurait guère comparer que la popularité plus vive et plus auguste encore de Charlemagne. La France est assurément sortie du baptistère de Reims, mais notre poésie nationale en est sortie aussi, toute radieuse déjà et avec l'espérance légitime d'un long et merveilleux avenir. Il faut se représenter ce qu'était la Gaule en 496. Émiettée entre les Romains dégénérés, les Burgondes et les Wisigoths à moitié civilisés mais ariens, et les Franks encore païens et tout barbares, la pauvre Gaule ne pouvait aspirer à une désirable et nécessaire unité. Les catholiques surtout vivaient sous le coup d'une menace incessante et qui n'était pas loin de ressembler à une persécution. Ils ne savaient ce qu'ils devaient redouter le plus, les Ariens ou les Barbares. Séparés de cette Rome qui était le centre de leur foi, isolés au milieu d'ennemis qu'ils pouvaient croire implacables, ils avaient des heures de désespérance où ils se croyaient abandonnés de Dieu même. Tout à coup une nouvelle leur arrive, quelques jours après Noël, quelques jours avant les calendes de janvier. Elle vient de Reims et circule rapidement autour des basiliques joyeuses. Ce Chlodoweg, cette terreur des catholiques et des Romains, ce sauvage, ce païen, il vient de courber le front sous le *Baptizo te* qu'a prononcé solennellement le saint évêque Remy; il est catholique enfin, il est des leurs, il est leur frère, et le chemin de Rome n'est plus fermé. Quant aux Ariens, ils peuvent trembler : car le jour de Dieu est à la fin venu et le châtiment est sur leurs têtes.

Que de tels événements n'aient pas transporté de joie les catholiques de la Gaule; qu'ils n'en aient pas fait soudain l'objet de leurs chants populaires, que Clovis enfin, qui leur apparaissait dans la lumière, ne soit pas sur-le-champ devenu le héros et le centre d'un cycle poétique, c'est ce qui nous semble rigoureusement impossible. « De là, dit Gaston Paris, ces chants qui

1. Cf. G. Paris, *la Littérature française au moyen âge*, p. 25.

furent le germe de cette branche importante de notre épopée où la nation française, groupée autour de son chef, est considérée comme particulièrement aimée de Dieu et consacrée à défendre la chrétienté contre les Infidèles. » Et le même érudit ajoute avec son habituelle sagacité : « Grâce à l'adoption du catholicisme par les Franks, une conscience nationale s'éveilla dans notre pays. La langue et le rythme populaire des Romains de la Gaule servirent pour la première fois à exprimer un idéal national et religieux à la fois. Cet idéal, une fois créé, ne pouvait plus périr. »

Nous n'allons pas, quant à nous, jusqu'à nous écrier ici : « L'épopée française est née. » Mais nous sommes contraint d'avouer qu'elle est désormais possible et, pour ainsi parler, inévitable.

Clovis n'est pas le seul personnage qui, durant l'époque mérovingienne, soit ainsi devenu le centre d'un cycle poétique. Les épisodes romanesques qui ont précédé son mariage et les meurtres épouvantables dont il est accusé par l'histoire, ne sont pas, avec son baptême, les seuls faits qui aient été l'objet de chants populaires et aient fourni la matière d'une épopée plus ou moins lointaine. Son père, Childéric, était légendaire comme lui, et rien ne ressemble plus à certaines de nos chansons futures que l'histoire étrange de ses amours avec Basine. Aux yeux des romanistes les plus autorisés, ces événements sont fondés sur de vieux poèmes franks qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Il y a plus. Selon Rajna et Kurth, l'histoire de la première race ne serait, en grande partie, que le décalque d'une épopée franke. Après les cycles épiques de Childéric et de Clovis, il y aurait, suivant eux, à signaler encore ceux de Clotaire, de Dagobert, de Charles Martel, et l'étude de cette dernière geste nous conduirait, comme on le devine, jusqu'au règne lumineusement épique de Charlemagne. Nos érudits vont jusqu'à donner des titres à ces poèmes barbares, dont ils affirment que l'existence est au-dessus de toute contestation, et l'on parle couramment de la *Chanson de Chilperik*, de la *Chanson de Chlodoweg*, de celle de *Theodorik*, etc. C'est le triomphe de l'hypothèse scientifique, et n'était le mot « épopée » que nous n'admettons pas et sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, nous serions fort disposé nous-

même à applaudir aux résultats acquis et à les enregistrer comme des vérités démontrées.

On ne s'étonnera pas de la popularité qu'ont pu conquérir des princes tels que Clotaire, Dagobert et Charles Martel. Dagobert est un second Clovis qui fut certes moins grand, mais presque aussi épique que le premier. Il étendit son sceptre sur une aussi vaste région que l'illustre converti de saint Remy. Il délivra ses peuples, comme Clovis l'avait fait, de l'incessante menace des barbares, et sa libéralité fut sans doute aussi populaire que ses vices auraient dû l'être. Quant à Charles Martel, il aurait joué sans doute dans la formation de notre épopée le même rôle que Charlemagne, si Charlemagne n'avait point paru. Poitiers est aussi épique que Roncevaux, bien que ce soit une victoire et que la poésie aime souvent à se passionner pour les vaincus. « C'est grâce à ce terrible *marteau* qui écrasa les plus dangereux ennemis de la civilisation et de la religion occidentales[1] », c'est grâce à ce grand-père de Charlemagne que nous devons peut-être d'être chrétiens; c'est lui qui a dit à l'Islam : « Tu n'iras pas plus loin. » Si l'on pouvait comparer ce grand homme à quelque autre héros, ce serait à ce fameux comte Guillaume qui, en 793, fut vaincu par les Sarrasins à la bataille de Villedaigne, mais dont l'incomparable vaillance épouvanta les vainqueurs qui n'osèrent pas rester sur le champ de bataille. La défaite de Villedaigne a eu d'ailleurs une meilleure fortune que la victoire de Poitiers : il en est sorti cette *Chanson d'Aliscans* qui est peut-être la plus belle de nos chansons après le *Roland*, tandis que Charles Martel ne nous a guère laissé que des souvenirs un peu brouillés et quelques débris d'une poésie disparue. La gloire de Charlemagne a absorbé celle de son aïeul, et les deux Charles ont fini par n'en faire qu'un. Ce phénomène n'est pas rare.

Bien que ces cycles mérovingiens aient eu une vie et un éclat dont on ne saurait douter, nous ne retrouvons guère que leur sillage plus ou moins visible dans les pages des historiens, chez un Grégoire de Tours et chez un Frédégaire. Il ne nous reste de la geste de Dagobert qu'une aventure grotesque qu'on retrouve dans une chanson du XIIe siècle, dans ce singulier *Floovant* dont

1. G. Paris, *l. c.*, p. 28.

notre Darmesteter a si pertinemment parlé. Le jeune Dagobert encourut un jour la colère de son père pour avoir coupé (suprême outrage) la barbe d'un duc nommé Sadregisile : voilà ce que nous lisons dans les *Gesta Dagoberti* qui sont une œuvre monacale du IXe siècle; voilà ce que les *Gesta* avaient évidemment emprunté à quelque poème contemporain de Dagobert. L'auteur anonyme de *Floovant* reproduit le même épisode et met seulement l'aventure sur le compte de son héros qu'il nous donne pour un fils de Clovis. De tant de chansons frankes qui durent être consacrées à Dagobert, c'est à peu près tout ce que notre épopée a gardé. On conviendra que c'est peu de chose.

Nous voici par bonheur devant un document plus positif, devant un vestige plus important de la poésie mérovingienne; nous voici devant le véritable type de ces chansons qui ne sont point parvenues jusqu'à nous. Clotaire II a été plus favorisé que son fils Dagobert, et nous possédons le fragment authentique d'une chanson qui fut consacrée de son temps à un épisode de son règne dont nous n'avons pas à discuter ici l'historicité plus ou moins contestable. Il faut tout dire : ce fragment n'est qu'une traduction, et il ne nous a été transmis que par un hagiographe du IXe siècle, lequel écrivait deux cents ans après les événements. C'est dans la *Vie de saint Faron* par Helgaire, évêque de Meaux, que nous trouvons les huit fameuses lignes dont nous allons donner le texte, et que les romanistes considèrent avec raison comme leur plus riche et leur plus sûr trésor.

Mais il importe avant tout de connaître les faits précis qui ont été l'occasion de ce chant dont on peut sans témérité fixer la date à l'année 620.

C'est vers cette année en effet que la scène se passe, dans un des palais du roi frank, probablement à Meaux. On annonce à Clotaire l'arrivée d'une ambassade que lui envoie Bertoald, roi des Saxons. Le langage de ces députés n'a rien de diplomatique et égale en insolence celui que tiendront un jour les messagers de nos chansons de geste : « Je sais, dit Bertoald à Clotaire par la voix de ses *missi*, je sais que tu ne pourrais avoir l'intention de me combattre et que tu n'as pas seulement la force de concevoir une telle espérance. J'emploierai donc la douceur avec toi, et consens à préserver de la dévastation un royaume

que je considère comme le mien et où j'ai décidé de faire mon séjour. Je te somme de venir au-devant de moi et de me servir de guide. » A ces paroles, la colère de Clotaire s'allume : « Qu'on tranche la tête à ces Saxons. » Les *optimates* du roi frank, douloureusement consternés, lui font en vain observer que c'est là une violation du droit des gens et qu'un tel acte est contraire non seulement à la loi franke, mais à celle de tous les peuples depuis l'origine du monde. Clotaire, de plus en plus irrité, ne veut rien entendre. « Ordonnez au moins qu'on remette à demain une aussi cruelle exécution » : c'est ce que demande alors la voix d'un des principaux leudes de Clotaire qu'on appelle Faron et que l'Église devait un jour placer sur ses autels; c'est ce que Clotaire finit par accorder. Le jour s'éteint, la nuit descend. Faron, qui était un véritable et solide chrétien, s'introduit auprès de ces infortunés Saxons qui attendaient, avec une épouvantable angoisse, l'aurore du lendemain : « Je vais, dit-il à ces païens, vous enseigner la loi du Christ afin que, cette nuit même, vous receviez le saint baptême et que vous soyez à la fois sauvés de l'éternelle mort et de celle de demain. » Ce catéchiste improvisé se prend alors à leur faire un exposé de toute la foi qui les touche et les convertit : ils courbent la tête et sont lavés dans l'eau baptismale. Puis, quand Clotaire vient en personne faire exécuter l'inique sentence, il trouve devant lui Faron qui prend, d'un cœur assuré et d'une voix ferme, la défense des ambassadeurs : « Ce ne sont plus là des Saxons, lui dit-il, mais des chrétiens. Dieu les a convertis cette nuit, et je viens de les voir tout à l'heure revêtus de la robe blanche des nouveaux baptisés. » Clotaire ne peut résister à une éloquence aussi chrétienne : il pardonne, et chargés de présents, les messagers de Bertoald retournent près de leur roi. La clémence de Clotaire ne fut pas de longue durée, et il ne put se résoudre à oublier les menaces du prince saxon. Il dirigea bientôt contre ces barbares une expédition dont tous les historiens n'ont pas parlé et en fit un horrible carnage. Tous ceux dont la taille dépassait la hauteur de l'épée de Clotaire furent inexorablement massacrés. Cette dernière légende se retrouve en plus d'un autre texte. Elle est bien germaine.

Cet épisode, qui était fait pour frapper également le patrio-

tisme des Franks et la foi des chrétiens devait fatalement inspirer des chants populaires. Un arrêt de mort, une conversion dans un cachot, des représailles victorieuses contre un insolent ennemi, il y avait là de quoi éveiller la verve de ces poètes anonymes qui travaillent pour le peuple. Le biographe de saint Faron, qui était clerc et écrivait en un mauvais style ampoulé, a du moins eu le mérite de nous transmettre le texte incomplet d'une chanson vieille de deux siècles qui avait son saint pour héros et que l'on redisait encore de son temps, sans y plus rien comprendre. « La victoire de Clotaire sur les Saxons, dit le bon Helgaire, donna lieu à un chant public *juxta rusticitatem* qui volait de bouche en bouche et que les femmes chantaient en chœur avec des battements de mains. » Chacun de ces mots d'Helgaire est d'un très haut prix et mériterait un long commentaire. Mais que dire surtout du texte lui-même que notre biographe, par malheur, ne cite que partiellement et dont il ne nous donne évidemment qu'une traduction latine :

De Chlotario est canere, rege Francorum,
Qui ivit pugnare in gentem Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclytus Faro de gente Burgundionum!

Et in fine hujus carminis :

Quando veniunt missi Saxonum in terram Francorum
Faro ubi erat princeps,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum
Ne interficiantur a rege Francorum.

Voilà certes le document le plus certain que nous possédions sur la poésie populaire de l'époque mérovingienne, et il semble qu'il n'y ait place en dehors de ce maître texte que pour des hypothèses plus ou moins hasardées, plus ou moins vraisemblables.

Il n'est même pas téméraire d'affirmer que la plus grande partie de ces chants populaires de l'époque mérovingienne qui ont été consacrés à Clovis, à Dagobert, à Charles Martel, devaient être à peu près de la même nature que la *Chanson de saint Faron*. C'est plus qu'une supposition : c'est presque une certitude.

Eh bien! cette *Chanson de saint Faron* est-elle une épopée, comme plusieurs semblent le croire ? Ou bien faut-il seulement y

voir ce qu'on appelait naguère une cantilène (mais le mot n'est plus à la mode), ce qu'on appelle aujourd'hui « un chant lyrico-épique »? Nous nous déclarons formellement en faveur de cette seconde thèse dont la vérité ne nous a jamais semblé douteuse.

Une épopée, ne l'oublions pas, est toujours d'une certaine étendue, et ne peut par conséquent être chantée que par des gens du métier, aèdes ou jongleurs.

Une épopée, à raison même de son étendue, ne saurait se graver dans la mémoire de tout un peuple; elle ne saurait *volitare per omnium ora*; elle ne saurait surtout être chantée par des chœurs de femmes avec des battements de mains pour accompagnement : *feminæque choros inde plaudendo componebant.* Tous ces caractères, au contraire, conviennent à ces chants essentiellement populaires que nous pouvons encore entendre de nos jours et que nos fillettes exécutent de la même façon que sous le roi Clotaire.

La Chanson de saint Faron est une ronde, et nous ne craignons pas d'affirmer que la plupart des chansons de la même époque ont été des rondes, à moins qu'elles n'aient été des péans ou des complaintes.

Et qu'on n'aille pas nous objecter ici qu'on ne peut pas, en une complainte ou en une ronde, se permettre un véritable développement historique. Il y a des complaintes en trente couplets et où l'on raconte aisément toute une existence de héros ou de saint. Cet épisode des ambassadeurs saxons, rien n'était plus facile que de le faire tenir en vingt couplets de quatre ou huit vers qu'un romaniste habile pourrait aujourd'hui reconstituer sans trop de peine.

Ce n'est pas à la légère que nous employons ici le mot romaniste, et la « ronde de saint Faron » doit être en effet considérée comme un poème en langue romane. On peut même aller plus loin et admettre, avec Gaston Paris, que ces chants nationaux ont pu quelquefois se produire sous une double forme, tudesques et romans. Mais il faut se hâter d'ajouter que l'élément germain a de plus en plus cédé la place à l'élément « français » et que les mots *juxta rusticitatem* semblent surtout applicables à un texte roman.

Et s'il nous fallait enfin formuler une dernière fois notre opinion sur une question aussi controversée, nous n'hésiterions

pas à redire ici que la plupart des poèmes où Kurth a vu des épopées, ne sont à nos yeux que des cantilènes, des complaintes, des rondes. Telle est notre conclusion sur ce qu'on a voulu appeler l' « épopée mérovingienne ».

Théorie des cantilènes d'où l'épopée française est sortie. — Durant tout le moyen âge et même jusqu'à nos jours, on a continué de chanter les complaintes et les rondes dont nous venons de parler et sans lesquelles notre épopée n'eût peut-être jamais vu le jour. C'est à tort qu'on a prétendu qu'elles avaient disparu devant l'Épopée « comme les dernières étoiles devant le jour naissant » ; c'est à tort que Gaston Paris a pu écrire : « Vers la fin du xe siècle, quand la production des cantilènes cessa, l'Épopée s'empara d'elles et les fit complètement disparaître en les absorbant »[1]; c'est à tort enfin que le même érudit a dit ailleurs : « L'Épopée, quand elle se développa, remplaça ce qui l'avait préparée; on ne peut avoir le même individu à l'état de chrysalide et à l'état de papillon[2]. » L'image est charmante, mais le fait ne semble pas exact. Les chants lyrico-épiques ont coexisté et coexistent encore avec cette épopée qu'ils ont pour ainsi dire enfantée. L'auteur de la *Vita sancti Willelmi*, qui écrivait au commencement du xiie siècle, parle quelque part de ces chants populaires, qui avaient Guillaume pour héros et qui, du temps de cet historien, étaient encore répétés en chœur par les jeunes gens, par les nobles, par les chevaliers, par le menu peuple, et jusque dans les *vigiliæ sanctorum*. Certes ce ne sont point là des chansons de geste. Des chansons de geste ne restent pas ainsi gravées dans la mémoire de tant d'illettrés; elles sont trop compliquées, et surtout trop longues. Il est démontré, d'autre part, qu'il y a eu, avant le xiie siècle, des épopées consacrées à Guillaume et à sa race. Donc, les cantilènes n'ont pas cessé de vivre après la naissance de l'épopée. Elles vivent encore et nous pouvons, si nous le voulons bien, en entendre tous les jours dans les villes comme aux champs, et jusque dans les rues de notre Paris.

Pour en finir avec la *Vita sancti Willelmi*, il convient d'observer que, malgré sa date relativement récente, ce texte long-

1. *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 11.
2. *Romania*, XIII, 618.

temps inconnu est, avec celui d'Helgaire, le plus solide document que nous puissions alléguer en faveur de l'existence des cantilènes ou des chants lyrico-épiques. En dehors de ces deux témoignages, il n'y a (nous le répétons à dessein) que des hypothèses plus ou moins ingénieuses, des « sans doute » et des « peut-être ». Rien de plus.

Ces cantilènes dont l'existence est si clairement attestée par ces deux textes, ces complaintes, ces rondes, ces péans, ces chants lyrico-épiques ont un jour donné naissance aux chansons de geste dont nous écrivons l'histoire.

Le fait n'est point particulier à la France, et l'on a pu dire sans témérité que toute grande épopée nationale est toujours précédée de chants populaires et brefs [1]. Il est trop vrai cependant, comme nous l'avons dit plus haut, que tous les peuples n'arrivent pas jusqu'à l'Épopée. Plus d'un s'arrête en route et se contente de ses chants lyriques : « Voulez-vous, dit Bartsch [2], vous faire quelque idée d'un développement poétique qui n'est pas allé jusqu'à l'Épopée? Voyez les romances espagnoles. » D'autres historiens de la littérature ont pris soin d'énumérer les pays, comme l'Écosse et comme la Serbie, « où les chants héroïques n'ont pas abouti à des épopées ». Plus heureux que ces peuples et quoi qu'en ait pu dire le siècle de Voltaire, nous avons eu, nous, Français, « la tête épique », et les cantilènes chez nous n'ont pas seulement précédé une véritable épopée : elles l'ont créée.

Cette théorie a naguère été contestée; mais je pense qu'à l'heure actuelle, il n'y a guère plus que Godefroid Kurth et Pio Rajna à enseigner qu'à l'époque mérovingienne les poèmes consacrés aux héros franks « constituaient de véritables chansons de geste ». Ces excellents érudits seraient fort embarrassés si on leur demandait de formuler une preuve positive en faveur d'une affirmation aussi hardie.

Paul Meyer avait jadis professé une autre théorie, et qu'on pourrait, ce semble, accepter en un certain nombre de cas qu'il serait d'ailleurs assez malaisé de définir. Entre les faits historiques d'une part, et, de l'autre, les chansons de geste, il n'est pas

1. Nyrop, *Storia dell' epopea francese*, p. 21.
2. *Revue critique*, 1886, n° 52.

En sun visage sa culur ad perdue.
Dedevant lui ad une perre bise.
.X. colps i fiert par doel e par rancune.
Cruist li acers, ne freint ne n'esgruignet.
E dist li quens: Sainte Marie aiue.
E Durendal bone si mare fustes.
Quant jo mei perd, de vos n'en ai mais cure.
Tantes batailles en camp en ai vencues,
E tantes teres larges escumbatues,
Que Carles tient ki la barbe ad canue.
Ne vos ait hume ki pur altre fuiet.
Mult bon vassal vos ad lung tens tenue.
Jamais n'ert tel en France la solue.
Rollant ferit el perrun de sardonie.
Cruist li acers, ne briset ne n'esgrunie.
Quant il ço vit que n'en pout mie freindre,
A sei meïsme la cumencet a pleindre:
E Durendal cum es bele e clere e blanche.
Cuntre soleill si luises e reflambes.
Carles esteit es vals de Moriane,
Quant Deus del cel li mandat par sun angle
Qu'il te dunast a un cunte cataignie.
Dunc la me ceinst li gentilz reis li magnes.
Jo l'en cunquis Anjou e Bretaigne,
Si l'en cunquis e Peitou e le Maine,
Jo l'en cunquis Normendie la franche,
Si l'en cunquis Provence e Equitaigne
E Lumbardie e trestute Romaine.

UNE PAGE DU MANUSCRIT D'OXFORD DE LA CHANSON DE ROLAND

nécessaire, suivant lui, d'imaginer l'intermédiaire des cantilènes. La tradition orale suffirait amplement à tout expliquer. On a répondu à Paul Meyer en lui objectant la fragilité bien démontrée de la tradition orale et en observant qu'au bout de quelques années, il ne resterait plus rien d'un fait historique ou légendaire qui n'aurait pas été fixé par le rythme et par le chant.

L'opinion des érudits semble aujourd'hui presque unanime en faveur des cantilènes, et c'est Gaston Paris qui en a donné le résumé le plus exact : « Les chansons de geste, dit-il [1], ne peuvent s'appuyer que sur des chants lyriques antérieurs dont elles ont développé l'élément épique et supprimé l'élément lyrique. » Elles ne sont, à ses yeux (les plus anciennes du moins), que l'amplification de chants contemporains des événements. « Sans doute, ajoute-t-il [2], il existait des chants de ce genre en langue vulgaire sous les Mérovingiens. Beaucoup ont été consacrés aux guerres de Charles Martel et de Pépin; mais c'est sous Charlemagne qu'ils se produisirent avec le plus de richesse et d'éclat. » Et, appliquant son système à la plus vénérable, à la plus antique de nos chansons de geste, Gaston Paris en vient à donner encore plus de précision à une théorie que nous avions jadis défendue, mais non sans quelque exagération : « L'évènement tragique qui fait le centre du *Roland* a dû susciter, dès le moment même, des chants qui se répandirent très vite. Ces chants, probablement courts et pathétiques, se sont transformés peu à peu et ont abouti au poème tout narratif et long de quatre mille vers qui a été rédigé vers la fin du XIe siècle [3]. » Dans ce remarquable exposé d'une doctrine qui nous est chère, nous n'aurions guère à supprimer que les points d'interrogation ou de doute dont elle est encore accompagnée. Étant donné le chant de saint Faron, étant donné le texte moins décisif mais encore important de la *Vita sancti Willelmi*, on peut affirmer sans ambages que la mort de Roland a certainement inspiré des chants tout semblables à ceux dont Clotaire II et Guillaume ont été l'objet à deux siècles d'intervalle. Ce n'est plus là de l'hypothèse.

1. *Romania*. XIII. 617.
2. *Chanson de Roland*. p. VII.
3. *Ibid.*, p. VIII.

Ce qu'il faut au contraire se garder d'adopter, c'est la thèse excessive que nous avions naguère soutenue et qui pouvait se résumer en ces quelques mots : « Les premières chansons de geste n'ont été que des chapelets d'antiques cantilènes. » Il y a longtemps que nous avons dû renoncer à ce paradoxe que Rajna a si justement combattu. La vérité se réduit à cette proposition qu'a formulée Nyrop avec son ordinaire sagacité et modération : « Nos premiers épiques se sont contentés de profiter des cantilènes, mais ne les ont pas textuellement utilisées. » La seule hypothèse qui pourrait être ici permise, c'est celle qui a été hasardée il y a quelque vingt ans [1]. Il pouvait arriver, a dit un romaniste contemporain, qu'on demandât à un chanteur populaire de réciter toutes les cantilènes qu'il connaissait sur Ogier, sur Guillaume, sur Roland. Il les récitait de suite et en leur imposant sans doute un certain ordre. De là à avoir l'idée d'une chanson de geste, il n'y avait qu'un pas à faire. On le fit.

Mais, malgré tout, il est encore plus sage de s'en tenir à ces deux affirmations : « Les Chansons de geste ont été précédées par des cantilènes qui avaient été souvent contemporaines des grands faits et des grands héros historiques. Un certain nombre de nos chansons de geste ont été inspirées par ces cantilènes. »

Charlemagne, personnage épique. Persistance des cantilènes et commencement de leur transformation. — Charlemagne! telle est la figure radieuse qui s'impose ici à notre regard et, en quelque façon, nous barre le chemin. Dans toute histoire de l'épopée française, c'est le fils de Pépin qui occupe de droit la première place, et l'historien qui la lui refuserait ne devrait être considéré que comme un juge prévenu ou un esprit sans portée. On a peut-être dépassé la vérité en disant naguère que sans Charlemagne nous n'aurions pas eu de chansons de geste; mais, à coup sûr, nous ne les aurions ni si nombreuses ni si amples. Cet homme étonnant communique sa grandeur aux chants qu'il inspire. Clovis et Charles Martel n'ont guère laissé dans notre poésie nationale que des souvenirs plus ou moins confus : Charlemagne, lui, y a laissé son empreinte vivante. « Arrivée à Charlemagne, dit Godefroid Kurth, l'Épopée

1. Voir *Épopées françaises*, 2e éd., I, p. 178.

s'est arrêtée éblouie par le rayonnement prodigieux d'une physionomie plus auguste et plus majestueuse que toutes les précédentes. Devenu le centre d'un cycle, Charlemagne vit converger vers lui l'intérêt épique universel. Non seulement on lui attribua tous les exploits et toutes les aventures de ses prédécesseurs; mais on fit remonter jusqu'à lui ceux de ses successeurs, par une espèce de transfert épique à rebours. En lui donc se concentre l'épopée de son peuple, et toute la somme de puissance épique qui réside dans le génie français vient resplendir sur les traits glorieux de l'Empereur à la barbe fleurie [1]. » On ne saurait mieux dire, et cette belle page vaut tout un livre.

Le grand Empereur nous apparaît dans l'histoire sous un triple aspect : c'est un législateur prudent, et qui se contente sagement de réformer ou de compléter les lois si diverses de ses peuples; c'est encore un ardent catholique et qui envoie en Germanie toute une légion de missionnaires comme de beaux semeurs de vérité; mais c'est surtout un conquérant, et c'est sous les traits d'un conquérant qu'il a pris possession de notre épopée. Les poètes ne comprennent pas grand'chose aux beautés de la législation, et les Capitulaires, si sages qu'il soient, ne sont pas faits pour provoquer leur enthousiasme, ni seulement leur attention. Il en est de même pour l'évangélisation qui n'est pas faite par le sabre. J'estime que nos épiques ne se sont jamais fait une juste idée des profondes raisons qui ont déterminé le fils de Pépin à restaurer l'antique empire romain et à créer ainsi, dans le monde nouveau, une unité puissante et qu'il a pu croire immortelle. Ils n'ont même pas compris *tout* le conquérant : ils ne lui ont donné qu'un seul ennemi, l'Islam, et c'est à peine en effet s'il est question d'autres adversaires dans toute l'épopée carlovingienne. Nos poètes, d'ailleurs, ont ici quelque droit à des circonstances atténuantes : car au moment où ils écrivaient leurs chansons, le Sarrasin était vraiment l'ennemi héréditaire, et ils étaient bien excusables de tout voir en Sarrasin. Dans la réalité de l'histoire, Charles avait été plus grand. Il n'avait pas eu à lutter contre un seul péril, mais contre dix, mais contre cent. Il avait d'une voix puissante crié Halte! aux envahisseurs de l'est

1. Godefroid Kurth. *Histoire poétique des Mérovingiens*, p. 487.

comme à ceux du midi. Il avait écrasé les Saxons et contenu les Musulmans. Il avait donné à l'Église romaine le temporel dont sa liberté avait besoin. Il avait rassemblé ces beaux conciles réformateurs de l'an 813 où les mœurs et la discipline avaient reçu un si utile et si heureux rajeunissement. Il avait fait toutes ces grandes choses, et la majesté de son couronnement n'avait été surpassée, comme on l'a dit, que par celle de sa mort. Ici, comme partout, l'histoire est plus belle que la légende.

Malgré tout, la légende est belle, et elle l'est déjà dans cette page immortelle du moine de Saint-Gall qui est certainement la reproduction d'un vieux chant populaire. Vous vous la rappelez, cette scène dont la grandeur égale les plus belles scènes homériques, alors que Didier voit du haut d'une tour arriver de loin, dans un tourbillon de poussière, l'avant-garde de Charlemagne. Il est épouvanté, le roi lombard, et tremble déjà de tous ses membres : « Est-ce là Charlemagne? demande-t-il à Ogier. — Pas encore », répond Ogier. Puis, voici que la magnifique armée de Charles défile dans le lointain, sous les regards mal assurés du roi italien : « Ah! pour le coup, c'est Charlemagne, s'écrie-t-il effaré. — Pas encore », répond Ogier. Et à chaque corps de la Grande Armée qui passe, le Lombard s'écrie d'une voix de plus en plus étranglée par l'effroi : « Est-ce Charlemagne? » Et Ogier de lui répondre toujours : « Pas encore. » Tout à coup, au milieu d'une splendeur d'armures incomparable et environné d'hommes de fer qui couvrent toute la campagne, apparaît, énorme, superbe, terrible, le grand empereur de fer : « C'est Charlemagne », dit Ogier. Et Didier tombe à terre, comme mort.

C'est ainsi que les poètes populaires ont compris Charles. C'est *leur* Charles, je le sais bien, et ce n'est point le nôtre. Nous serions portés, nous, à peindre un autre tableau, et à saluer dans le vainqueur de Didier autre chose que sa haute taille, son visage farouche et sa lourde armure. Mais c'est que nous sommes des raffinés, et non pas des primitifs. Encore un coup, c'est le Soldat qui est devenu épique, ou, pour mieux dire, c'est la France elle-même, qui dans nos vieux poèmes nous apparaît avec Charles comme le rempart de cette chrétienté cent fois menacée par les Sarrasins et cent fois sauvée par elle. Nos trouvères n'ont conçu Charlemagne que comme le chef héroïque d'une

armée de croisés, et c'est à ce point de vue qu'on a pu dire que le fils de Pépin est le plus épique de tous les grands hommes.

Quoi qu'il en soit, nul dégagement de poésie ne saurait être comparé à celui qui sort de toute la vie de Charles, et un tel règne devait nécessairement « susciter une production de chants nationaux plus riche que jamais »[1]. Devant une telle lumière, les anciens héros tombèrent aussitôt dans la pénombre, et c'est grâce seulement à sa communauté de nom que le souvenir de Charles Martel ne fut pas tout à fait éteint. Encore attribua-t-on à Charlemagne la meilleure partie de sa gloire. Clovis, un jour, avait fait place dans les récits populaires de la nation franke à Dagobert Ier, qui lui-même fut remplacé par Charles Martel, lequel à son tour « confondit sa personnalité poétique avec celle de son glorieux petit-fils[2] ».

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'après la mort de Charlemagne tout comme auparavant, on continua à chanter des cantilènes, des complaintes, des rondes. Nous avons d'ailleurs les meilleures raisons de croire que ces chants lyrico-épiques avaient exactement la même nature que ceux de l'époque mérovingienne et qu'ils circulaient dans les pays tudesques sous une forme tudesque, dans les pays romans sous une forme romane. L'existence de ces chants est attestée par plusieurs auteurs dont on ne saurait récuser le témoignage. Elle est démontrée.

Ces *vulgaria carmina* dont parle le poète saxon et qui avaient pour objet les Pépins et les Charles, les Louis et les Thierrys, les Carlomans et les Lothaires[3]; ces chants auxquels fait allusion Ermoldus Niger, et dont il atteste le caractère essentiellement populaire par ce vers mémorable : *Plus populo resonant quam canat arte melos*[4]; ces mêmes chants enfin auxquels se réfère l'Astronome en ce passage tant de fois cité où il déclare qu'il lui semble superflu de donner le nom des héros morts à Roncevaux[5] : tous ces chants sont à nos yeux des chants lyrico-épiques[6].

1. Gaston Paris, *la Littérature française au moyen âge*, p. 34.
2. Godefroid Kurth, *Histoire poétique des Mérovingiens*, p. 486, 487.
3. Liber V, vers 117-120.
4. Liber II, vers 193, 194.
5. Pertz, *Scriptores*, II, p. 608.
6. Quant aux *carmina gentilia* qui furent l'objet de la haine de Louis le Pieux, c'étaient évidemment des classiques païens, et non pas des chants populaires consacrés aux gloires et aux héros de sa race.

Mais la transformation de ces cantilènes va bientôt commencer: mais chacun des couplets dont elles se composent va peu à peu se dilater et admettre un nombre plus considérable de vers qui seront reliés entre eux par une seule et même consonance; mais le nombre de ces couplets va lui-même aller en croissant; mais de grands poètes vont bientôt s'emparer de la matière narrative de ces chants populaires et en composer de plus longs poèmes dont ils confieront l'exécution à ces chanteurs professionnels, à ces jongleurs d'origine romaine, dont nous aurons lieu de parler plus loin. L'heure de l'épopée nationale n'est pas encore venue: mais elle va bientôt sonner.

L'Épopée française aux IXe et Xe siècles. — Le fragment de La Haye. — Séparation définitive des deux épopées française et tudesque. — A quelle date exacte peut-on placer cette transformation de la cantilène en épopée? à quelle époque cette évolution a-t-elle été achevée? à quel moment enfin sont nées les premières chansons de geste? Il est malaisé de répondre d'une façon précise à de telles questions. Je me persuade néanmoins que cette date est antérieure au xe siècle et je me fonde sur le fameux texte de La Haye qui appartient sans doute à cette époque [1]. Ce document (le plus important peut-être de tous ceux qui ont été mis en lumière par les historiens de notre épopée) est un récit en « beau latin » d'une guerre où figurent les héros du cycle de Guillaume d'Orange. Ce récit est probablement calqué sur un poème roman d'une certaine étendue. Comme on le voit, il y a encore là quelque obscurité, et nous avons quelque peine à sortir du « peut-être ». Mais, étant donnée la grande personnalité de ce Charlemagne dont les exploits et la gloire ne pouvaient pas tenir à l'aise dans le cadre étroit des chants populaires, je me permettrais volontiers de supposer que les plus anciennes chansons de geste ont dû être composées entre le règne de Charlemagne et la date du texte de La Haye. Pour tout dire, je les croirais du ixe siècle.

1. « Il s'agit du précieux fragment que l'éditeur des *Monumenta Germaniæ historica*. M. Pertz, a découvert à La Haye sur les derniers feuillets d'un manuscrit du xe siècle et qu'il a publié dans sa Collection (*Scriptores*, III, p. 708-710). C'est le début d'un poème latin dont le sujet était une guerre de l'empereur Charles contre les Sarrasins. » (Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 50.)

Ce IXe siècle est d'une importance capitale dans les annales de notre épopée. C'est alors, suivant nous, que la poésie tudesque s'est séparée pour toujours de la poésie romane. Dans le travail créateur de l'épopée française, les Franks restés purement Germains, les Franks Ripuaires n'ont pas eu de part [1]. A l'époque mérovingienne, on pourrait déjà marquer sur une carte, par deux couleurs différentes, les pays où les cantilènes se chantaient en tudesque et ceux où elles se chantaient en roman : mais la séparation devient encore plus nette après Charlemagne, et chacun des deux grands peuples va décidément à ses destinées poétiques : l'un d'eux par le chemin qui le conduira à la *Chanson de Roland* et l'autre par la route qui le mènera aux *Nibelungen*.

Le *Ludwigslied*, ce chant si profondément populaire qui a pour objet la belle victoire que le roi Louis III remporta en 881 sur les Normands envahisseurs, le *Ludwigslied* n'est pas, comme on l'a cru, « un des germes de l'épopée française » : c'est un des plus anciens monuments de la poésie tudesque [2]. Il en est de même de ce *Waltharius* qui appartient à la fin du Xe siècle et n'est assimilable au fragment de La Haye que pour le latin seulement, mais qui est visiblement composé avec des matériaux empruntés au cycle des *Nibelungen* et dont les principaux personnages, Hagen, Walther d'Aquitaine, Hildegonde et le roi Gunther sont des Thiois ou des Allemands. L'allure, les mœurs, les passions, les caractères, tout est germain et ultra-germain. Rien, rien de français [3].

Si donc nous avons dit plus haut que l'épopée française est d'origine germaine; si nous sommes intimement convaincu que, sans les invasions barbares, cette noble épopée ne serait pas née au soleil de l'histoire; si nous sommes autorisé à déclarer une fois de plus que cette épopée d'origine germaine a été alimentée par des chants lyrico-épiques qui avaient pour héros des Tudesques, comme Clovis, Dagobert et Charles Martel; si nous trouvons dans le *Roland* et dans vingt autres poèmes des traces irrécusables de la législation tudesque; si nous maintenons éner-

1. Godefroid Kurth, *l. c.*, p. 487.
2. Cf. Nyrop, *l. c.*, p. 199. Voir la traduction du *Ludwigslied* dans nos *Épopées françaises*, I, 40, etc.
3. Nyrop, *l. c.*, p. 23.

giquement ces propositions qui ressemblent à des axiomes, nous devons ajouter que dans les pays de langue romane ou, pour employer un terme plus précis, de langue française, les chants historiques n'ont pas tardé à prendre une physionomie spéciale. L'Église y a jeté la vivacité et les ardeurs de sa foi que d'illustres érudits n'ont pas toujours tenue en assez grande estime; les Gallo-Romains ont fait présent à la future épopée de leur claire et belle langue qui était d'essence latine; mais surtout ils y ont mis l'empreinte de leur personnalité, de leurs sentiments, de leurs idées, et, pour tout résumer en un mot, de leur « caractère ». Rien n'est plus difficile à définir et à doser que le caractère; mais, dans la formation d'une œuvre intellectuelle, rien n'est peut-être plus important. C'est ce que Gaston Paris a exprimé en une page que je voudrais voir reproduire dans tous nos Manuels d'histoire et de littérature : « Germanique par son point de départ, l'épopée française, du moment qu'elle s'est exprimée en roman, a pris un caractère différent de l'épopée germanique et s'en est éloignée de plus en plus. » Et ailleurs : « Notre épopée est allemande d'origine, elle est latine de langue; mais ces mots n'ont, pour l'époque où elle est vraiment florissante, qu'un sens scientifique : elle est profondément, elle est intimement française; elle est la première voix que l'âme française, prenant possession d'elle-même, ait fait entendre dans le monde, et, comme il est arrivé souvent depuis, cette voix a éveillé des échos tout à l'entour. Ainsi, quand l'olifant dans la *Chanson de Roland* fait *bondir* ses notes puissantes, des montagnes et des vallées lui répondent mille voix qui les répètent[1]. »

Cette romanisation des chants germains dans les limites de la langue romane a pu commencer dès le VIe siècle, mais elle est certainement achevée au IXe. Si, à partir de cette date, vous vous prenez à lire des poèmes allemands et que vous les compariez à des poèmes français, « vous vous trouverez en présence de produits si différents que jamais l'idée ne vous viendrait, au premier abord, qu'ils ont quelque chose de commun[2] ».

La séparation est décisive.

1. *Romania*, XIII, p. 626, 627. Cf. p. 613.

2. *Ibid.*, p. 614 : « Le père [de notre épopée] est venu d'outre-Rhin; mais la mère est gallo-romaine. »

Fondement historique de l'épopée française. — Ce qui caractérise la véritable Épopée, c'est qu'elle a un fondement historique. Il y a eu chez nous (depuis Clovis à tout le moins) une série de faits précurseurs de l'Épopée, et ces faits sont d'une incontestable et lumineuse réalité. On les a embellis, exagérés, délayés, déformés, transformés ; mais ils restent malgré tout le fond auguste de nos plus anciennes Chansons de geste.

Rien n'est plus réel que l'existence d'un comte Roland qui fut certainement *Britannici limitis præfectus*, et il n'est encore venu à l'idée de personne de suspecter le texte de la *Vita Caroli* [1] où Eginhard raconte en termes si nets cette défaite de Roncevaux qui fut une manière de Waterloo dont Charles fut longtemps à se consoler. *In quo prælio Hruodlandus interficitur* : ces cinq mots ont donné lieu à quelques centaines de poèmes écrits en tous pays et en toutes langues, et nous leur devons à coup sûr une partie notable de ce qu'on a appelé le cycle de Charlemagne ou la « Geste du Roi ». Rien n'égale leur profonde historicité. Un Allemand a naguère découvert l'épitaphe d'un des guerriers morts à Roncevaux, et nous savons aujourd'hui que cette sinistre bataille a eu lieu le 15 août 778. On ne saurait désirer plus de précision.

Une autre geste (nous expliquerons bientôt le sens exact de ce mot) est sortie d'un fait qui n'est pas moins historique. En 793, quinze ans seulement après Roncevaux, les Sarrasins envahirent notre sol national et s'avancèrent jusqu'à Narbonne dont ils brûlèrent les faubourgs. Chargés de butin, ils se mettaient en route vers Carcassonne, lorsque tout à coup ils rencontrèrent le comte Guillaume qui leur barra le chemin et leur livra bataille près de la petite rivière de l'Orbieu, en un lieu appelé Villedaigne. Guillaume fut vaincu après des prodiges de valeur, mais les Sarrasins, effrayés sans doute par une résistance aussi héroïque, levèrent leur camp et retournèrent aussitôt en Espagne : *Obviam Sarracenis exiit Willelmus quondam comes aliique comites Francorum cum eo, commiseruntque prælium super fluvium Oliveio. Willelmus autem pugnavit fortiter in illa die.* Cette phrase des Annales de Moissac, confirmée par dix autres

1. Cap. IX.

témoignages [1], a donné lieu, non seulement à cet admirable poème d'*Aliscans* que nous raconterons plus loin, mais à tout ce cycle de Guillaume qui n'est certes ni moins beau ni moins historique que celui de Charlemagne.

Ainsi, voilà deux grands cycles qui sont sortis de deux ou trois faits profondément historiques, et nous ne sommes encore qu'au début d'une énumération dont nous essaierons d'abréger la longueur.

Cet Ogier qui a rempli la France et l'Occident du bruit de sa gloire brutale, cet Ogier que l'Italie a chanté plus longtemps que la France elle-même et dont elle n'a pas encore aujourd'hui perdu tout le souvenir, ce n'est pas un être fictif et qui soit sorti un beau jour des vapeurs de l'imagination française. Il a existé; il a joué un rôle considérable à la cour du roi Charles. En 760, le pape saint Paul lui donne le titre de *gloriosissimus dux*; quatre ans plus tard, nous le voyons s'attacher à la fortune de Carloman; la chronique de Moissac nous fait assister à sa disgrâce auprès de Charlemagne : *Truso in exsilium Desiderio rege et Oggerio*, et, enfin, le moine de Saint-Gall ajoute un dernier trait, qui est des plus précieux, à des données aussi authentiques : *Contigit quemdam de primis principibus offensam terribilissimi imperatoris incurrere et, ob id, ad eumdem Desiderium confugium facere.* Bref la légende d'Ogier repose sur des fondements historiques non moins solides que celles de Guillaume et de Roland [2].

La pensée d'Ogier éveille fatalement celle de ce Renaud de Montauban qui a été un rebelle comme lui et qu'on a, depuis longtemps, admis dans le même cycle; mais il s'en faut que nous ayons sur l'aîné des fils d'Aimon les mêmes lumières que sur le Danois. C'est grâce à des recherches toutes nouvelles et fort subtilement dirigées que nous commençons à entrevoir l'historicité de ce héros. Il est démontré que le Renaud de l'histoire est mort vers le milieu du VIII[e] siècle, et que par conséquent c'est contre Charles Martel et non contre Charlemagne qu'il a eu à lutter : il est prouvé, plus clairement encore, que le roi Yon de notre vieux poème doit être identifié avec un Eudon, duc ou roi de

1. *Épopées françaises*, 2[e] éd., IV, p. 79.
2. Voir tous ces textes dans *Épopées françaises*, 2[e] éd., III, p. 52-54.

Gascogne, qui donna réellement asile à des ennemis de Charles Martel et qui fut amené pour ce motif à batailler contre le grand-père de Charlemagne [1]. Néanmoins nous n'avons pour Renaud qu'une silhouette dans l'histoire : pour Ogier, nous possédons la statue.

S'il est un héros épique dont la gloire mérite d'être comparée à celle d'Ogier et même de Roland, c'est certainement Girard de Roussillon. Il ne lui a peut-être manqué, pour balancer la gloire du vaincu de Roncevaux, que de s'être mis au service d'une aussi grande cause et d'être mort pour elle. A coup sûr il n'est pas moins historique. Il a réellement existé un Girard qui fut comte de Paris en 827, qui abandonna un jour le parti de Charles le Chauve pour embrasser celui de Lothaire, qui combattit à Fontenai, qui fut en 853 gouverneur du royaume de Provence où il voulut plus tard se rendre indépendant; qui soutint à ce sujet une lutte terrible contre Charles le Chauve; qui dut en 870 livrer à l'Empereur la ville de Vienne vaillamment défendue par sa femme Berte, et qui, vaincu et exilé, mourut sans doute à Avignon avant l'année 879. La belle chanson de geste qui nous est restée et que Paul Meyer a traduite avec une si vivante exactitude est loin de reproduire minutieusement des faits aussi complexes; mais on y retrouve à tout le moins le souvenir encore très net de la révolte de Girard et de sa lutte contre l'Empire, avec la très aimable et très noble figure de la bonne comtesse Berte [2].

C'est une physionomie sauvage et rude que celle de ce Girard qui a du moins racheté tant d'orgueil et d'indépendance en fondant de belles abbayes comme Vézelay et Pothières; mais que dire de ce Raoul de Cambrai qui, au lieu de construire des églises, se fait une joie de brûler des monastères? Ce brutal, qui est le héros d'une de nos chansons les plus farouches et les plus primitives, n'est pas un être imaginaire. Il a eu, par malheur, une existence très réelle. Il a certainement incendié le moutier d'Origny; il a lutté durant plusieurs années contre les fils du comte Herbert de Vermandois; il est mort en 943

1. *Revue des questions historiques*, XXV, 1879 (article d'Auguste Longnon). Cf. *Romania*, VIII, 458.

2. Voir Auguste Longnon, *Revue historique*, VIII, 1878, p. 251 et suiv. (*Girard de Roussillon dans l'histoire*). Cf. Paul Meyer, *Girard de Roussillon*, p. VII.

dans une bataille qu'il leur livra, et la chanson populaire qui circula sur cette mort dramatique est, à n'en pas douter, la base de notre vieux poème. D'autres personnages de la chanson comme Guerry le Sor et Ybert de Richemont n'ont pas été davantage inventés par le poète : ils étaient avant lui installés dans l'histoire [1].

Plus historique encore est ce poème de *Gormond et Isembard* dont nous ne possédons qu'un fragment de six cent soixante vers. On y trouve l'écho, qui n'est pas trop affaibli, de cette fameuse bataille de Saucourt que le jeune et valeureux Louis III livra aux Normands le 3 août 881 et où il fut heureusement vainqueur. On peut s'imaginer l'allégresse et l'enthousiasme qui éclatèrent dans tous les pays franks à la nouvelle de cette victoire inespérée. Un clerc tudesque la chanta dans le *Ludwigslied* qui est parvenu jusqu'à nous, tandis que des poètes romans, demeurés inconnus, la célébraient en des cantilènes qui inspirèrent plus tard l'auteur du *Gormond*. Au centre de toute cette poésie, qu'elle soit allemande ou française, se tient le roi Louis, figure profondément réelle et qui fut l'une des plus sympathiques de toute l'époque carlovingienne. Il mourut trop jeune.

Depuis cette bataille de Saucourt où fut si heureusement arrêtée la marche de l'invasion normande, jusqu'aux guerres saintes où l'Islam fut envahi par la race chrétienne, la distance est énorme, et il n'y a entre ces faits lointains que d'imparfaites analogies ; mais la première croisade a cela de commun avec la victoire de Louis III qu'elle a donné lieu à des chansons de geste où l'élément historique tient une place aussi considérable. Dans ces deux cas le procédé n'a pas été le même. C'est d'après quelque cantilène qu'a été écrit *Gormond et Isembard* ; c'est d'après des chroniques latines qu'a été composée *Antioche*. Cette dernière affirmation n'a pas été admise sans de longues discussions, et l'on a longtemps considéré les chansons de la croisade comme de véritables chroniques qui ne devaient rien à personne. Il est admis aujourd'hui que Richard le pèlerin, auteur présumé de la plus ancienne rédaction d'*Antioche*, a largement utilisé les chroniques d'Albert d'Aix et de Pierre Tuebœuf.

1. Voir l'Introduction de l'édition de Paul Meyer et Auguste Longnon, p. xv et suiv.

Tantôt il les traduit littéralement, tantôt il les abrège, et souvent enfin (notamment dans ses interminables descriptions de batailles), il imite le style des épopées antérieures ou lâche les rênes à sa fantaisie. C'est maintenant chose prouvée [1].

Nous venons de parcourir tous les cycles de notre épopée nationale, et nous avons eu la joie de constater partout l'irrécusable et lumineuse influence des événements historiques. Il nous reste à montrer comment cette influence, très vive et très profonde dans nos plus anciennes chansons, a été sans cesse en s'affaiblissant, jusqu'au moment où l'imagination, par malheur victorieuse, a décidément chassé l'histoire de notre épopée transformée en roman.

Au commencement, c'est parfait, et l'empreinte de l'histoire est partout visible. La mort de Roland, le désastre d'Aliscans, les révoltes d'Ogier et de Girard, les premiers exploits des croisés sont racontés par des poètes que les plus sévères historiens ne désavoueraient qu'à moitié et ne contrediraient qu'à regret. Le commencement du *Couronnement Looys* où se trouvent ces mâles et superbes conseils de Charlemagne mourant à son chétif héritier, ce superbe début semble presque servilement calqué sur les deux textes d'Eginhard et de Thegan [2]; mais il ne faut pas s'attendre à rester longtemps sur ces hauteurs. Le déclin de l'histoire va se précipiter. Les poèmes où il reste le plus de réel sont peut-être encore ceux où l'on a gardé une impression GÉNÉRALE ET VAGUE des grands faits dont on a oublié le détail. Nous parlions tout à l'heure du *Couronnement Looys*. Pour qui a lu ce poème étrange où l'on voit le pauvre jeune empereur aux prises avec ses redoutables feudataires, il est évident que le poète ne s'est point proposé de reproduire ici un fait isolé et particulier, mais qu'il s'est inspiré d'événements constamment renouvelés, tels que tous les soulèvements de vassaux sous les derniers Carlovingiens et même sous Hugues Capet [3]. Quand, ailleurs, l'auteur de ce même poème nous montre son héros Guillaume Fièrebrace s'élançant à deux reprises vers cette Rome où le Pape est menacé par les Sarrasins ou par les Allemands,

1. Cf. Nyrop, *l. c.*, p. 216.
2. *Epopées françaises*, 2e édit., IV, p. 39.
3. Voir le *Couronnement Looys*, éd. Ernest Langlois, p. LVIII, LIX.

il n'est pas moins certain qu'il y a là le souvenir fidèle de deux grands faits d'ordre général, de ces invasions très historiques que les Infidèles ont poussées plus d'une fois jusqu'aux portes de Rome, notamment en 846 et en 878, et des brutalités non moins réelles dont les empereurs allemands se sont tant de fois rendus coupables envers le souverain pontificat. J'avoue que cette influence des faits d'ordre général n'est pas pour me déplaire. La dose d'histoire y est souvent plus notable que le récit plus ou moins exact de tel ou tel fait spécial, et l'on a peut-être eu raison de formuler naguère cette théorie dont il ne faudrait pas abuser : « Les péripéties les plus constantes de nos chansons correspondent aux péripéties les plus constantes de l'histoire. » En voici un exemple, que nous emprunterons à ce *Girars de Viane*, où il serait malaisé de signaler un seul événement qui fût vraiment historique. Mais dans ce poème (qui n'a pas certes le même parfum d'antiquité que le *Couronnement*), je sens le souvenir encore vivant des invasions musulmanes au sud de la France, de la lutte de nos rois contre leurs trop puissants barons et, enfin, de ce long et profond antagonisme entre le midi et le nord de notre pays. Si ce n'est point là de l'histoire, quel nom donner à une aussi puissante synthèse, à d'aussi fidèles souvenirs ?

Il y a, en revanche, un certain nombre de nos chansons où l'on ne trouve la trace que d'un seul fait historique. Ce fait primitif est indiscutable, et personne ne songe à le contester ; mais, tout bien examiné, de telles chansons me paraissent fort inférieures à celles où est condensé l'esprit même de l'histoire et qui, comme le *Couronnement* et le *Girars de Viane*, nous offrent en réalité la dominante de toute une époque. Il n'y a rien de plus fondé en histoire que l'entrée du comte Guillaume, de cet illustre vaincu de Villedaigne, au monastère de Gellone. L'événement est de 806 : nous le savons pertinemment, et nous n'ignorons pas qu'il a servi de base ou plutôt de prétexte au poème singulier qui a pour titre le *Moniage Guillaume*. Mais, dans cette chanson grossière, il n'y a de réel que ce seul fait. Tout le reste sonne faux, et l'Épopée est sur le point de sombrer dans la caricature. Est-ce là, est-ce bien là cet incomparable Guillaume qui, chargé de gloire et au sommet de la fortune humaine, se

prit soudain de dégoût pour les honneurs de ce monde et voulut qu'on lui confiât à Gellone les plus humbles fonctions, comme de conduire au moulin l'âne du monastère? Le *Moniage Guillaume* ne nous dit rien de cette admirable humilité et n'a d'historique que son titre.

Elles ne sont pas rares les chansons comme le *Moniage Guillaume* où l'élément historique se borne à un seul fait qui est l'occasion et non le fond de l'œuvre. Les *Saisnes* reposent sur la donnée de ces formidables expéditions que Charlemagne ne cessa de diriger contre les Saxons et qui se terminèrent par la cruelle victoire de l'implacable empereur et par la conversion de Witikind. Mais, si l'on excepte la première partie de la chanson qui a dû former jadis un poème à part sous ce titre : *Les barons Herupois*, il n'y a de réel dans ce trop long poème que ce fond un peu vague. Tous les détails en sont fabuleux, et les principaux personnages eux-mêmes, comme Baudouin et Sibille, n'ont pas de solidité historique. *Huon de Bordeaux* est encore plus typique. Grâce aux recherches d'Auguste Longnon [1], nous savons que le père d'Huon, le duc des Gascons Seguin est un personnage historique qui fut tué par les Normands en 845; et le Charlot de la même chanson est certainement ce fils de Charles le Chauve et de la reine Ermentrude, ce Charles l'Enfant, roi d'Aquitaine, qui mourut en 866, âgé de dix-neuf ans, à la suite d'une tragique aventure dont nous n'avons pas à donner ici le détail. Mais là se borne le réel, et le reste du vieux poème se passe dans le trop aimable royaume de l'imagination. Tournant le dos au duc Seguin et à l'histoire, le poète nous conduit soudain en Orient, et le nain Obéron devient le centre charmant d'un véritable conte de fées. Il serait facile de multiplier ces exemples et de constater les désastreux envahissements de la fantaisie.

Passe encore pour ces contes de fées et surtout pour ces vieilles légendes populaires dont le thème a été si heureusement introduit dans certaines de nos chansons. Il est peu de nos vieux romans qui me passionnent autant qu'*Amis et Amiles*. Or ce poème a été chimiquement composé (si j'ose ainsi parler) avec la vieille légende des deux amis ou des deux frères qui se res-

1. *L'élément historique d'Huon de Bordeaux* (*Romania*, VIII, p. 1 et suiv.).

semblent tellement que leurs deux femmes les prennent l'un pour l'autre, et avec cette autre légende, plus touchante et plus élevée, de l'ami qui ne peut être guéri qu'après avoir été lavé dans le sang même des enfants de son ami. Ce n'est point là de l'histoire, je le sais, mais c'est presque aussi grand.

Passe aussi pour ces types humains, pour ces types universels que l'imagination des poètes a créés de toutes pièces à toutes les époques et dans tous le pays : le Traître, la Femme innocente et persécutée, le Vengeur, et vingt autres. C'est là de la bonne psychologie traditionnelle, et non pas de la fantaisie.

Mais enfin, il faut l'avouer, c'est la fantaisie qui, dans nos chansons de geste, finira par l'emporter un jour sur tous les autres éléments. Elle tuera l'histoire et la légende elle-même avec laquelle il importe de ne pas la confondre ; elle gâtera jusqu'aux vieux contes ; elle dénaturera enfin (et c'est peut-être son plus grand crime) les beaux types humains dont nous venons de parler.

Son triomphe ne sera pas l'œuvre d'une année, ni d'un siècle. Mais de toute façon, l'Épopée en mourra.

Rôle de la légende dans la formation de l'Épopée. — Nous venons de déterminer le rôle qu'a joué l'élément historique dans la formation de notre épopée : il faut maintenant voir la légende à l'œuvre.

A peine le fait historique est-il éclos, et, le jour même de son éclosion, la légende commence à le défigurer.

Le premier procédé de la légende et celui qu'on retrouve dans la poésie de toutes les races : c'est l'exagération. La légende ne voit jamais les choses qu'à travers un verre grossissant. Elle ressemble au peuple ou, pour mieux dire, elle est peuple. Voici une bataille à laquelle dix mille hommes ont pris part : la légende et le peuple (c'est tout un) en voient cent mille, deux cent mille, trois cent mille, et ce nombre va sans cesse en augmentant. Il m'a été donné d'assister moi-même à ce phénomène étrange de l'amplification légendaire. C'était pendant le siège de Paris. Nos soldats avaient fait à Chevilly quelques prisonniers prussiens qu'on ramenait avec une joie trop facile à comprendre. Une foule immense se précipita sur leur passage

et, tandis qu'on les attendait, la légende fit sa besogne. « Ils sont dix mille », s'écriait-on vers quatre heures. A cinq heures on se disait d'un air entendu : « Ils sont certainement vingt mille. » Une heure après, on en était à quarante mille. Si l'attente s'était prolongée, ils auraient bien été cent mille. En réalité (comme je l'ai dit ailleurs) ils étaient dix. Mais une remarque que je fis encore ce jour-là, c'est que le nombre de ces fameux prisonniers progressait à raison du carré des distances. Près des bastions, on n'était pas trop éloigné du vrai chiffre ; mais au Panthéon le chiffre avait décuplé, et il avait centuplé à Notre-Dame. Ainsi vont encore les choses, et vous pensez bien qu'aux IXe et Xe siècles elles n'ont guère pu se passer autrement. Certes ce fut une rude bataille que celle de Roncevaux, et nous irions volontiers jusqu'à dire que les chroniqueurs en ont singulièrement affaibli la portée. Ce fut plus qu'un accident d'arrière-garde, et Charlemagne fut longtemps à se consoler d'un tel affront. Mais dans le vieux poème, c'est bien autre chose encore. C'est un désastre sans pareil dans l'histoire du monde, et la seule annonce d'une telle catastrophe trouble soudain l'harmonie de toute la nature. Une tempête effroyable s'abat sur la France ; la foudre éclate ; un tremblement de terre épouvante les peuples ; les murs et les maisons s'écroulent et d'horribles ténèbres enveloppent la terre. C'est l'épouvantement des épouvantements, *c'est li granz doels pur la mort de Rollant.* L'Évangile ne parle pas autrement des prodiges qui accompagnèrent la mort de l'Homme-Dieu. Faut-il, après cela, parler des cent milliers et des cent milliers de Sarrasins qui remplacent dans la légende ces montagnards gascons, dont le nombre, en réalité, n'a pas dû être fort considérable ? Faut-il surtout rappeler le grand miracle que Dieu fit alors pour favoriser les justes représailles de Charles ? Faut-il montrer le soleil arrêté dans le ciel par le nouveau Josué ?

Même amplification, même grossissement dans la geste de Guillaume et, en particulier, dans cette belle *Chanson d'Aliscans* qu'on ne saurait mettre au-dessous du *Roland* qu'après avoir quelque temps hésité. La bataille de Villedaigne en 793 fut certainement plus sanglante que celle de Roncevaux, et il est à peu près certain que les Sarrasins purent ce jour-là mettre cent mille hommes en ligne. Mais ce n'est rien en comparaison des

bataillons païens qui évoluent dans *Aliscans*, et les exploits du Guillaume de l'histoire *qui occidit unum regem cum multitudine Sarracenorum*[1] paraissent bien pâles à côté de ceux du Guillaume épique dont tous les compagnons sont massacrés par les Sarrazins et qui résiste seul, oui, tout seul, à l'assaut de trente mille païens.

Ogier n'est pas moins agrandi par la légende, et, seul aussi, dans son château de Castelfort, il tient tête durant sept ans à tout l'effort du grand empereur et du grand empire. Mais qu'est-il besoin d'aller plus loin et de chercher, en dehors de nos trois grands cycles, des exemples qu'il serait facile de multiplier ? Il est déjà trop manifeste que l'exagération est, comme nous le disions tout à l'heure, le premier caractère et, en quelque manière, le premier travail de la légende.

Mais la légende ne se contente pas d'exagérer le fait historique : elle le dénature. Elle estime qu'il manquerait quelque chose à Roland, s'il n'était pas de la famille de Charles, et elle en fait hardiment le neveu du roi de France. Elle n'a pas tout à fait oublié que le grand empereur avait eu réellement à lutter contre des Lombards et des Gascons, contre des Saxons et des Normands; elle ne l'ignore peut-être pas; mais, emportée par un sentiment de haine bien excusable contre le grand ennemi du nom chrétien, elle transforme et habille en Sarrasins tous les ennemis de l'Empereur. La légende en effet ne peint que ce qu'elle voit, et il ne faut lui demander ni la connaissance du passé, ni les raffinements de la couleur locale. Comme elle travaille au milieu de la société féodale, elle s'imagine aisément que cette forme sociale a toujours existé, et Charles devient à ses yeux un suzerain entouré de vassaux qui lui prêtent l'hommage. Décidément, le mot « transformer » ne serait pas exact pour qualifier ce second travail de la légende, et c'est « déformer » qu'il faut dire.

On ne saurait lui demander de s'arrêter en si beau chemin. Elle s'est inconsciemment convaincue que toutes les âmes peuvent se ramener à un certain nombre de types et que la tragédie humaine comporte seulement quelques rôles, toujours les

1. *Chronicon breve Sancti-Galli*: *Annales Einsidlenses*; Hepidannus monachus, etc.

mêmes. Elle introduit ces types et ces rôles dans le tissu de son récit où font alors leur entrée ces personnages dont nous avons déjà donné le nom, le Traître, l'Épouse soupçonnée, le Vengeur. Une fois ces types créés, la légende ne les changera plus, et ce seront toujours les mêmes marionnettes mises en jeu par les mêmes ficelles. Il y a encore là un amoindrissement de l'histoire, et ce sera plus tard une des causes de la décadence de notre épopée.

Ce même système, la légende l'applique non seulement aux hommes, mais aux faits. Elle s'aperçoit que les péripéties de la vie des individus ou des familles sont réductibles à un certain nombre d'anecdotes et de lieux communs. Elle adopte ces anecdotes, elle utilise ces lieux communs, elle en fabrique de nouveaux et les ajoute à la simplicité des données de l'histoire. Parmi ces lieux communs, il en est que l'on retrouve un peu partout, mais surtout chez les peuples de race germanique. Tel est le duel entre deux héros qui met fin à une guerre trop prolongée; telle est la lutte si dramatique entre un père et un fils qui ne se connaissent pas; telle est la délivrance de quelque illustre et vaillant prisonnier qui lutte contre un redoutable adversaire et délivre soudain tout un pays. C'est dans cette même catégorie qu'il convient de placer la grande misère et la réhabilitation de la femme calomniée, l'enfant abandonné qui est nourri par des fauves, les héros merveilleusement invulnérables sauf en une partie de leur corps, et cette si touchante reconnaissance, grâce à un anneau, d'un mari et d'une femme depuis longtemps séparés. Il ne faudrait pas oublier les princesses qui sacrifient à leur amour leur pays et leur foi ; le stratagème des soldats de bois qui sont fabriqués par quelque capitaine en détresse pour donner à l'ennemi l'illusion d'une véritable armée, les femmes changées en hommes, et les étonnants animaux qui enseignent un gué à une armée en marche. Il est de ces lieux communs qui ont eu plus de succès que d'autres dans le développement spécial de notre épopée : telle est la trop fameuse partie d'échecs où le mauvais joueur tue son adversaire à coups d'échiquier; tel est le jeune chevalier qui ignore sa naissance et qui, tout frémissant de courage et montrant le poing aux païens, est élevé par quelque bourgeoise ou

par quelque bon marchand outrageusement pacifique. On en pourrait citer vingt autres [1].

Quoi qu'il en soit, voilà l'histoire qui est déjà trois fois déshonorée : on l'a amplifiée; on en a changé le caractère et la couleur; on y a introduit des événements qui n'ont rien de réel. Poussé par cette généreuse idée que le crime ne peut rester impuni et que l'innocence doit finir par triompher, on ira jusqu'à donner à certains faits historiques un dénouement inattendu et contraire à toute réalité, et c'est ainsi que dans le *Roland* nous verrons Charlemagne exercer, après Roncevaux, de sanglantes représailles sur les Sarrasins poursuivis, atteints, vaincus. Rien n'est plus beau sans doute, mais rien n'est plus faux, et cette fausseté n'a vraiment eu que trop de succès.

La plupart de ces déformations de la vérité ont dû certainement se produire tout d'abord dans les chants lyrico-épiques, dans les cantilènes, dans les complaintes, dans les rondes, et c'est de là, presque toujours, qu'elles ont passé dans l'épopée [2]. D'où qu'elles viennent, elles ont dénaturé, elles ont falsifié l'histoire.

1. Voir Nyrop, *l. c.*, p. 128, 69, 163, 77, 136, 212, 171, 163 et 140. Cf. G. Paris. *Romania*, XIII, 604, etc. — Parmi les lieux communs de « l'épopée mérovingienne » dont la plupart sont restés dans l'épopée française, Godefroid Kurth signale « l'étranger qui fait la conquête de son hôtesse; la princesse amoureuse qui offre crûment ses faveurs à celui dont elle est éprise; le jeune héros qui commet une *desmesure* et est forcé de s'exiler dans une terre étrangère; l'ambassadeur qui s'acquitte de sa mission avec autant d'adresse que de courage, tantôt bravant en face l'ennemi qu'il intimide, tantôt le dupant avec un art consommé; la demande en mariage et les fiançailles ayant toujours lieu dans les mêmes conditions typiques; la nappe coupée; le casque qui rend invisible; le bain qui rend invulnérable; l'épée prise pour mesure de la clémence, etc. » (*Histoire poétique des Mérovingiens*, p. 477, 478.)

2. C'est à dessein que nous passons sous silence l'influence des mythes, parce que, suivant nous, elle est toujours contestable et souvent nulle. Gaston Paris n'écrirait plus aujourd'hui (à propos de la mère, de la femme et de la sœur de Charlemagne) ces mots qui nous avaient naguère si vivement étonné chez un si bon esprit : « Tous les récits de ce genre semblent avoir un fondement essentiellement mythique; ils parlent sans doute de l'épouse du soleil, captive ou méconnue pendant la durée de l'hiver, mais rentrant avec la saison nouvelle dans les droits qu'elle n'aurait jamais dû perdre. » (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 412.) Ce qui a contribué à discréditer l'école mythique ce sont les exagérations de quelques-uns de ses adeptes et notamment d'Osterhagen, qui dans les figures les plus manifestement historiques de la légende carlovingienne ne voit que des personnifications de l'éternel Dieu solaire (G. Kurth, *l. c.*, p. 478), et de Hugo Meyer dont Gaston Paris a pu dire : « Tous ceux qui s'occupent de mythologie comparée côtoient un abîme; M. Meyer y a sauté à pieds joints. » C'est ce mythiste qui (à propos du combat entre Roland, ravisseur de la belle Aude, et Olivier qui la délivre) propose d'expliquer ce duel par la lutte entre l'hiver et l'été. N'a-t-on pas été, suivant Nyrop, jusqu'à voir dans Sigurd l'acide chlorhydrique et dans sa mère l'évaporisation de cet acide (Nyrop, *l. c.*, p. 364)? On ne peut guère aller plus loin.

II. — Les Chansons de geste.

Les plus anciennes chansons de geste. — Le terrain est maintenant déblayé.

Nous savons quelle est l'origine de l'épopée française, et nous venons d'assister à sa lente formation à travers les siècles.

Qu'elle soit de source germaine et d'éducation romane; qu'elle soit, en d'autres termes, « le produit de la fusion de l'esprit germanique, sous une forme romane, avec la nouvelle civilisation chrétienne et surtout française [1] », personne aujourd'hui ne semble plus le mettre en doute.

Que les chansons de geste aient été précédées, depuis le ve ou le vi^e^ siècle, par des chants lyrico-épiques ou des cantilènes, c'est ce qui est également accepté par le plus grand nombre des érudits français et étrangers.

Que notre épopée nationale s'appuie sur des faits historiques et que ces faits aient été, dès l'époque des cantilènes, plus ou moins défigurés par la légende, c'est ce que nous avons tout à l'heure essayé de démontrer.

Ces démonstrations nous ont conduit jusqu'au ixe siècle, et telle est à nos yeux, comme nous l'avons dit plus haut, l'époque probable où nos premières épopées ont dû être chantées, non plus par tout un peuple, comme les antiques cantilènes, mais par ces chanteurs professionnels qui s'appellent les jongleurs.

Il n'est plus aujourd'hui permis de supposer que nos plus anciennes épopées soient postérieures au xe siècle : car ici le texte de La Haye, qu'on attribue légitimement au xe siècle, se dresserait en quelque sorte devant nous. Ce fragment dont la découverte a été d'un si haut prix est l'œuvre très médiocre d'un rhéteur de vingtième ordre qui avait sous les yeux un poème latin en hexamètres plus ou moins sonores et qui s'était donné la tâche de le réduire en prose. Par négligence ou par maladresse, le pauvre hère a laissé subsister dans son œuvre assez de traces de versification pour qu'il soit possible aux érudits

1. G. Paris, *la Littérature française au moyen âge*, p. 25.

modernes de reconstituer ses hexamètres un peu éclopés. Mais ce qu'il y a pour nous de plus intéressant, c'est que ces vers latins eux-mêmes ne semblent être que la copie d'un poème en langue vulgaire dont le titre, suivant une conjecture un peu hardie de Gaston Paris, aurait été la *Prise de Girone*. Nous avons eu déjà l'occasion de dire qu'on y raconte le siège d'une ville païenne par l'empereur Charles. Les Français donnent l'assaut et sont repoussés par les assiégés qui font ensuite une sortie... et le fragment s'arrête là tout net. Ce sont les noms des combattants chrétiens qui sont le mieux faits pour frapper ici une oreille française. Ils s'appellent *Ernaldus*, *Bertrandus*, *Bernardus*, *Wibelinus* [1]. Mais, ces noms, nous nous les rappelons parfaitement, et ils sont familiers à tous ceux qui ont étudié la geste de Guillaume. C'est Ernaut de Gironde; c'est Bernard de Brebant et son fils Bertrand le paladin, qui fut fait prisonnier à Aliscans; c'est enfin ce jeune Guibelin qui est le héros du *Siège de Narbonne*. Un seul païen est nommé : c'est Borel, et nous le retrouvons dans plusieurs chansons du même cycle, notamment dans *Aimeri de Narbonne*. Nous sommes donc en pleine geste de Guillaume, c'est-à-dire en pleine épopée. Avec quelque hardiesse il semble qu'on reconstruirait les couplets de la chanson française. Non, ce n'est plus la charpente ni la physionomie des cantilènes. Un aussi long développement que l'on consacre ainsi à un seul épisode nous force à supposer un poème de plusieurs milliers de vers. Plus de doute : ce n'est plus une complainte ni une ronde : c'est une chanson de geste, et nous sommes enfin arrivés à l'heure de la véritable éclosion de notre épopée.

« Préparée par Chlodovech, commençant vraiment à Charles Martel, à son apogée avec Charlemagne, renouvelée puissamment sous Charles le Chauve et ses successeurs, la fermenta-

1. « ... Respirat *Wibelinus* agilis et audax, puer par parenti suo virtute, sed suppar mole, compensandus in omnia ferro judice. Circumdedit unum e natis *Borel* visu, procul frementem inter mille pollenti dextra : rumpit iter telis intentus illi exhortansque equum talo monitore, et statim devenit ante eum collocatque ensem ardentem inter medium timporis, et exfibulat e suo usu cervicem cui magis adhærebat totamque medullat utrimque : occubuit lingua projecta plus uno pede. Propalat sitibunda cupido laudis *Ernaldum* quanti pretii sit quantoque actu refulgeat... Præterea succedit bello *Bertrandi* horrenda manus », etc. (*Histoire poétique de Charlemagne*, p. 467.) On a pu sans trop de peine reconstruire les hexamètres latins avec cette méchante prose : « E natis Borel visu circumdedit unum — Pollenti dextra procul inter mille frementem », etc.

tion épique d'où devait sortir l'épopée s'arrête au moment où la nation est définitivement constituée et a revêtu pour quelques siècles la forme féodale [1]. » Ainsi parle un des plus sûrs érudits de notre temps, et je ne voudrais pas que sa pensée, dont le fond est vrai, fût mal comprise; je voudrais, pour tout dire, supprimer ce mot « s'arrêter ». Sans doute il faut faire remonter jusqu'à Clovis ce que Gaston Paris appelle si bien la fermentation épique; sans doute Charlemagne est un sommet, et il est juste de rendre enfin un hommage légitime aux successeurs du grand empereur, même à ce Louis le Pieux qui est trop calomnié dans l'histoire, même à ce Charles le Chauve sur lequel il reste à écrire un beau livre. D'autre part j'admettrai volontiers avec Nyrop que les Capétiens n'ont eu, pour ainsi dire, aucune part dans la formation de notre épopée nationale; mais la féodalité nous a certainement fourni une matière épique dont Gaston Paris lui-même, développant heureusement sa thèse, a pu dire [2] : « Quand sur les débris de la monarchie carlovingienne s'élève et s'organise la féodalité, les chants épiques renaissent, se renouvellent et expriment l'idéal féodal. » Il ne faudrait même pas arrêter à la féodalité l'action de ce ferment épique. Les croisades où des cent milliers d'hommes combattaient, les yeux obstinément fixés sur le saint-sépulcre, et mouraient pour le conquérir, les croisades qui sont la plus haute manifestation de la chevalerie catholique et française, ont eu nécessairement une influence considérable sur les développements de l'épopée. Et qui oserait dire que Jeanne d'Arc ait été moins épique que Charlemagne?

Mais aujourd'hui nous n'avons pas à descendre ainsi le cours des siècles, et voici que nous entendons, non plus dans le lointain, mais tout près de nous, la voix d'un chanteur qui, sur une mélopée très simple, nous dit ces vers qui nous remuent jusqu'au plus profond de l'âme : « *Carles li reis nostre emperere magnes — Set ans tuz pleins ad estet en Espaigne.* »

Ces vers, on les connaît aujourd'hui tout aussi bien que le début de l'*Iliade*, et il n'y a plus, grâce à Dieu, de jeunes Français qui les ignorent.

1. G. Paris. *la Littérature française au moyen âge*. p. 36.
2. *Ibid.*, p. 35.

C'est notre *Roland*, c'est la plus ancienne chanson de geste qui soit parvenue jusqu'à nous. L'Épopée française existe.

La Chanson de Roland. — La *Chanson de Roland*, telle que nous la possédons aujourd'hui, n'est certainement pas la première qu'on ait consacrée au héros qui mourut le 15 août 778 dans un obscur défilé des Pyrénées et dont la gloire a depuis lors été œcuménique.

Il semble tout d'abord évident que de nombreuses, de très nombreuses cantilènes ont eu pour objet ce désastre de Roncevaux qui rendit soucieux le front de Charlemagne. Nous savons, d'après le texte irrécusable de la *Vita sancti Willelmi*, que des chants de ce genre ont été plus tard provoqués par les hauts faits de cet illustre comte Guillaume que les Sarrasins, en 793, attaquèrent et vainquirent à Villedaigne. Si populaire et si victorieuse qu'ait été cette déroute, elle ne produisit pas, elle ne pouvait produire un rayonnement de poésie qui fût comparable au désastre de Roncevaux.

Mais enfin les temps de la véritable épopée sont venus, et l'on comprendra sans peine qu'un héros tel que Roland a dû fatalement inspirer plus d'une chanson de geste. D'une centaine de complaintes et de rondes quatre ou cinq de ces chansons ont pu sortir. Une telle hypothèse n'a rien d'excessif.

Parmi ceux de ces poèmes qui ont disparu et qu'on a essayé de reconstruire, le plus ancien (on peut le supposer du xe ou du xie siècle) nous a peut-être été conservé dans la fameuse Chronique de Turpin. C'est l'honneur de la critique contemporaine de n'avoir point dédaigné cette œuvre médiocre et que l'on considérait naguère comme un produit exclusivement clérical; c'est surtout son honneur d'avoir reconstitué avec elle un autre *Roland* qui est sans doute antérieur au nôtre.

Mais le faux Turpin n'est pas le seul document où la sagacité des érudits modernes a découvert les traces d'une version antérieure du *Roland*. Un fort méchant poème latin « en distiques obscurs et contournés », le *Carmen de proditione Guenonis*, a été l'objet d'une restitution aussi solide et aussi intéressante. Le Turpin et le *Carmen* peuvent d'ailleurs être exactement attribués à la même date : ils ont été l'un et l'autre composés « un peu avant le milieu du xiie siècle »; mais ils reproduisent

deux états de la chanson qui remontent notablement plus haut [1].

Voilà ce que constate l'érudition d'aujourd'hui, qui sera peut-être contredite par celle de demain. Mais enfin cette constatation est faite pour nous inspirer quelques doutes sur la valeur réelle et l'originalité du *Roland* que nous avons la joie de posséder. N'y faut-il voir que l'heureuse copie d'un poème plus ancien? Ne nous offre-t-il vraiment aucun élément nouveau?

Ce qu'il nous offre de nouveau est principalement dû à l'étonnante personnalité de son auteur. Ce sont ces inventions géniales, ce sont ces épisodes qu'il n'emprunte à personne et qu'il trouve dans le seul trésor de sa belle imagination. La part du génie est considérable dans cette œuvre traditionnelle. C'est lui, c'est notre poète qui a imaginé sans doute de commencer sa chanson par un message du roi Marsile; c'est lui qui a créé cette scène incomparable où l'orgueil de Roland se refuse à sonner du cor; c'est à lui qu'est due cette place prépondérante qu'occupe Olivier près de Roland, et qui a dessiné la charmante figure de ce frère d'armes de notre héros qui ressemble au Curiace de Corneille et représente si bien la vaillance tranquille à côté de la bravoure affolée : *Rollanz est preuz e Olivier est sages*; c'est lui, c'est encore lui, qui a tiré de son cerveau le récit des présages lugubres qui annoncent la mort de Roland; c'est lui, c'est toujours lui, qui a probablement imaginé la mort de la belle Aude, de cette fiancée sublime qui ne saurait survivre à un homme tel que Roland et qui meurt en apprenant sa

1. Dans le Turpin, les deux frères Marsile et Belligant, qui sont de concert rois de Saragosse, tiennent, au début de l'action, la place que Marsile occupe seul dans les premiers vers de notre *Chanson de Roland*. Dans cette même chronique apparaît la figure touchante de ce frère de Roland, de ce Baudouin qui, voyant Roland sur le point de rendre l'âme, s'élance sur le cheval du héros et court à toute bride conter à Charles la nouvelle de la grande défaite. Dans ce même Turpin, enfin, nous voyons Roland, avant sa mort, prendre vaillamment l'offensive à la tête d'une centaine de chrétiens, faire une lieue de chemin pour atteindre les mécréants, leur courir sus, les battre et tuer Marsile. — Dans le *Carmen* au contraire, Marsile nous est présenté comme le seul roi de Saragosse. Nous y assistons pour la première fois à l'institution des douze pairs et à cette scène superbe où l'archevêque Turpin donne au corps inanimé de son « compagnon » cette bénédiction dont il n'est pas question dans le faux Turpin. Baudouin disparaît, et c'est à Roncevaux enfin que Ganelon est écartelé. Tout le reste, sauf des détails de peu de valeur, est conforme à l'affabulation du *Roland* qui est parvenu jusqu'à nous.

mort. Et c'est à lui enfin qu'il faut faire honneur du dénouement du poème, de la forme solennelle qui est donnée à la condamnation de Ganelon, et de ces derniers vers où Charlemagne en larmes regrette de ne pouvoir goûter ici-bas un instant de repos : « *Deus, dist li Reis, si penuse est ma vie!* »[1]

Donc c'est au génie individuel de l'auteur du *Roland* que la plupart de ces nouveautés sont dues. Il a traduit tous ces récits en un style dont il n'est sans doute pas l'inventeur, qui était probablement celui de tous les poètes de son temps et que nous avons appelé ailleurs « un style national ». Mais les conceptions que nous venons d'énumérer sont bien son œuvre, et c'est là ce qui la distingue essentiellement du *Carmen* et du Turpin. *Cuique suum.*

Au demeurant, nous ne sommes pas, autant que d'autres romanistes, frappés des divergences qu'on peut constater entre ces trois formes de la légende rolandienne. Elles se ressemblent de bien près, ces affabulations du *Turpin*, du *Carmen* et du *Roland*, et force nous est d'avouer que la légende du héros devait être, avant le XIe siècle, bien solidement établie, bien « achevée », bien définitive, pour que ces différences aient si peu d'importance. Si l'on admet la postériorité du *Roland* qui nous a été conservé, il ne faut peut-être le faire qu'avec certaines réserves et à titre d'hypothèse. C'est le plus sage.

A quelle époque remonte cette fière chanson qu'un manuscrit d'Oxford (la France devrait l'acheter à prix d'or) a si heureusement préservée de l'oubli? A quelle date faut-il décidément faire remonter le chef-d'œuvre où nous trouvons la rare et admirable fusion d'une belle légende nationale avec le génie d'un vrai poète?

Nous avons naguère essayé d'établir que le *Roland* était une œuvre antérieure à la première croisade. Nous n'avons pas changé de sentiment.

L'auteur ne parle jamais de Jérusalem comme d'une ville appartenant aux chrétiens : il la suppose toujours aux mains des mécréants. Donc le poème a dû, suivant nous, être composé

1. C'est à dessein que nous ne traitons pas ici la question de l'épisode de Baligant qui a occupé tant de bons érudits. Cet épisode n'appartient pas originairement à la légende de Roland; mais il a toujours fait partie de la version qui est aujourd'hui représentée par le manuscrit d'Oxford, et il doit être sans doute attribué à l'auteur de cette rédaction. Cf. Nyrop, *l. c.*, p. 103, 104.

avant cette année 1099 qu'a illustrée pour toujours la prise de la ville sainte par Godefroy de Bouillon. On le chantait déjà et il circulait partout, vibrant et populaire, avant la prédication de la croisade, avant les premiers commencements de la grande expédition d'outre-mer[1].

Il n'est pas moins utile de savoir où il a été composé. Aujourd'hui, tout aussi vivement qu'il y a vingt-cinq ans, nous nous persuadons que le *Roland* a été écrit dans la région où l'on honorait d'un culte spécial l'apparition de l'archange Michel à saint Aubert, onzième évêque d'Avranches. Cette apparition eut lieu en 708 et, sur la demande expresse de l'Archange, saint Aubert éleva une église en son honneur sur le sommet du Mont, *in monte Tumba*. Ce fut le fameux sanctuaire du Mont Saint-Michel qui fut plus tard, durant la guerre de Cent ans, le dernier boulevard de la patrie française.

Cette apparition de l'Archange, cette construction d'une église en un lieu si saint et si beau, ce pèlerinage qui fut de bonne heure si fameux, donnèrent lieu à une fête spéciale qui se célébrait le 16 octobre.

Donc, tandis que le reste de la catholicité continuait à solenniser la fête de saint Michel le 29 septembre, il y eut toute une région de notre cher pays de France qui, sans négliger cette grande fête de l'Église universelle, donnait peut-être plus d'importance encore à la fête *sancti Michaelis in periculo maris*, à la fête du 16 octobre. Cette région, on la connaît, et cette solennité, comme le dit Mabillon[2], était célébrée dans toute la seconde Lyonnaise, dans un nombre considérable d'autres églises et jusqu'en Angleterre.

Or, dans notre *Roland*, il n'est question que de la fête du 16 octobre. C'est le 16 octobre, chose étrange, que l'empereur

1. « Le poète nous parle quelque part du païen Valdabrun qui possède quatre cents vaisseaux et, pour peindre ce misérable en quelques mots, il ajoute : « *Jerusalem prist ja par traïsun; — Si violat le temple Salemun* » (vers 1424, 1525). Or, en 1012, le kalife Hakem persécuta les chrétiens de la Terre sainte et fit crever les yeux aux Patriarche. De tels faits, et surtout le dernier, durent avoir un grand retentissement en Europe où ils furent exagérés en raison de la distance? N'est-ce pas l'écho plus ou moins lointain de ces cris que l'on entend encore dans la *Chanson de Roland*? » Voir notre 1re édition du vieux poème, t. I, p. LXII, LXIII.) Il convient d'ajouter que les Turcs s'emparèrent de Jérusalem en 1076; mais ils ne firent aucun mal aux chrétiens.

2. *Annales Ordinis sancti Benedicti*, lib. XIX.

Charles tient ses cours plénières. C'est le sanctuaire de l'Archange qui forme, aux yeux de notre poète, la frontière ouest de la France. Et enfin, quand, sur son rocher qui domine l'Espagne, Roland meurt *conquerramment*, c'est encore saint Michel du Péril qui descend près de ce mort à jamais glorieux. Cette importance absolument exceptionnelle qu'attache notre poète au sanctuaire du Mont Saint-Michel et à la fête du 16 octobre nous force, en quelque manière, à affirmer que le *Roland* a été certainement composé dans le périmètre de cette dévotion.

Voilà qui semble hors de doute ; mais ce qui est plus malaisé, c'est d'arriver ici à une détermination plus précise. La seconde Lyonnaise est vaste. A mon avis, le culte de saint Michel *in periculo maris* s'est surtout développé en Normandie, et notre auteur a dû être un Normand. Je ne serais même pas étonné, à raison de l'intensité particulière de sa dévotion au Mont Saint-Michel, qu'il fût né tout près du Mont, dans l'Avranchin. Il ne parle à coup sûr de la Normandie qu'en très bons termes et l'appelle fièrement *Normandie la franche*[1] ; mais il faut également remarquer qu'il ne parle de l'Angleterre qu'avec un certain dédain : non content d'en attribuer la conquête à Roland, il va jusqu'à dire que Charlemagne en avait fait son domaine privé, *sa cambre*[2]. Cet Avranchinais, ce Normand, n'aurait-il pas été un de ceux qui ont suivi Guillaume à la conquête de l'Angleterre ? On est volontiers tenté de le croire, quand on observe que le plus ancien manuscrit de notre *Roland* a été, suivant toute probabilité, écrit en Angleterre durant la seconde moitié du XIIe siècle ; que d'autres manuscrits y ont certainement circulé, et que l'œuvre y a eu un véritable succès. S'il en était ainsi, si l'auteur du *Roland* avait vraiment été un des conquérants de l'Angleterre, le poème serait vraisemblablement postérieur à 1066, et l'on pourrait fixer sa composition entre les années 1066 et 1095.

Mais nous sentons que nous nous enfonçons ici dans l'hypothèse et préférons nous en tenir à ces conclusions qui sont sûres : « Le *Roland* est certainement antérieur à la première croisade,

1. *Chanson de Roland*, vers 2324.
2. Vers 2331, 2332.

et il est l'œuvre d'un poète qui vivait dans la région où le culte de saint Michel du Péril de la mer était particulièrement en honneur. »

Quant au nom de cet auteur dont nous savons si peu de chose, il faut également confesser que nous ne le connaissons pas d'une façon certaine. On a cru longtemps qu'il s'était nommé lui-même dans le dernier vers de son œuvre : *Ci falt la geste que Turoldus declinet*, et ce seul vers a troublé bien des érudits. Tout repose ici sur le sens exact des deux mots : *geste* et *declinet*. Le premier se trouve quatre fois dans notre chanson, et le poète y parle toujours de la « geste » comme d'un document historique qu'il a dû consulter et dont il invoque le témoignage au même titre que celui des chartes et des brefs. Ce document, c'était peut-être quelque ancienne chanson, ou bien quelque chronique plus ou moins traditionnelle et écrite d'après un poème antérieur. Ce serait de cette « geste », et non pas de notre chanson, que Turoldus serait l'auteur.

Quant au mot *decliner*, il signifie à la fois « quitter, abandonner, finir une œuvre » et, par extension, « raconter tout au long une histoire, une geste ». On peut donc admettre qu'un Touroude a *achevé* la *Chanson de Roland*. Mais est-ce un scribe qui a achevé de la transcrire? un jongleur qui a achevé de la chanter? un poète qui a achevé de la composer? A tout le moins il y a doute....

La *Chanson de Roland* a eu, quoi qu'il en soit, cette heureuse fortune de rencontrer à la fois des admirateurs convaincus et des ennemis passionnés. Rien n'est meilleur pour une belle œuvre que d'être ainsi contestée. Si on la discute, c'est qu'elle mérite la discussion, et l'injure même est préférable à l'oubli.

Donc il s'est formé autour du *Roland* comme deux demi-chœurs dont l'un est composé d'adversaires déterminés et l'autre d'amis ardents. Il semble qu'il soit logique de prêter d'abord l'oreille à ceux-ci. C'est Godefroid Kurth, s'écriant avec un enthousiasme qui ne cesse jamais d'être scientifique : « De toutes nos épopées, la *Chanson de Roland* est celle qui donne la mesure la plus juste du génie moderne [1]. » C'est Onésime Reclus

1. *Histoire poétique des Mérovingiens*, p. 498.

qui commence sa *Géographie de la France* par le souvenir ému de la *Chanson de Roland*[1]. C'est Nyrop (un Danois) ajoutant que « tout y est primitif et absolument dénué d'artifice ». L'action, dit-il encore, « s'y meut tranquillement, et le récit, où l'on ne cherche aucun effet et où on ne pourrait trouver une seule phrase ampoulée, est uniquement tissu avec des mots simples et clairs[2] » ; c'est Pio Rajna (un Italien) déclarant que « ne pas connaître le *Roland*, c'est ignorer la poésie chevaleresque » ; c'est surtout Gaston Paris, dont l'admiration a subi certaines fluctuations peut-être inévitables, mais qui est, de tous les érudits, celui qui a parlé du *Roland* avec l'engouement le plus exact et l'enthousiasme le plus critique : « Tout y est plein, solide, nerveux : le métal est de bon aloi. Ce n'est ni riche ni gracieux : c'est fort comme un bon haubert et pénétrant comme un fer d'épée[3]. » Et ailleurs : « La *Chanson de Roland* nous apparaît comme le premier et le plus purement national des chefs-d'œuvre de l'art français[4]. Avec ses défauts de composition qui tiennent à son lent *devenir* et ses faiblesses d'exécution, elle n'en reste pas moins un imposant monument du génie français auquel les autres nations modernes ne peuvent rien comparer. Elle se dresse, à l'entrée de la voie sacrée où s'alignent depuis huit siècles les monuments de notre littérature, comme une arche haute et massive, étroite si l'on veut, mais grandiose, et sous laquelle nous ne pouvons passer sans admiration, sans respect et sans fierté[5]. » Voilà qui est parler, et les érudits n'ont pas accoutumé d'avoir de telles chaleurs de jugement et de style. Il n'y a, pour être plus imagé, que ce Paul de Saint-Victor, ce Victor Hugo de la critique littéraire, qu'on a décidément trop

1. « Il est un lyrique infécond que, dans notre honteuse ignorance, nous avons longtemps vénéré comme le plus vieux de nos poètes : Malherbe, dont quelques vers ont éveillé le génie de La Fontaine. Or, cinq cent cinquante ans avant ce père d'une strophe immortelle, quatre siècles avant la *Ballade des dames du temps jadis*, « Douce France » et *Terre major* sont célébrées dans les quatre mille décasyllabes de la *Chanson de Roland*, poème français qui sort d'une âme épique et tragique. La langue de ces temps antiques n'était pas ce qu'un vain peuple pense, un jargon rauque, sourd, inflexible, barbare, sortant comme un hoquet du dur gosier des gens du Nord. Et, dans sa rude beauté, la *Chanson de Roland* dépasse de mille coudées Boileau et son *Lutrin*, Voltaire et sa *Henriade*. »

2. *L. c.*, p. 39.

3. *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 24.

4. *Chanson de Roland*, éd. de 1893, p. xxx.

5. *Ibidem*.

oublié : « Quel chef-d'œuvre brut que ce poème, qui se dégage d'un idiome inculte, comme le lion de Milton des fanges du chaos. C'est l'enfance de l'art, mais une enfance herculéenne et qui d'un bond atteint au sublime [1]. »

Il ne nous resterait guère, après de tels coups de clairon, qu'à garder nous-même le silence sur une œuvre à laquelle nous avons consacré tant d'années de labeur, et que nous avons peut-être contribué à remettre en gloire. L'âge n'a pas vieilli chez nous une admiration qui est encore toute neuve et demeure fraîche comme au premier jour. Nous avons essayé naguère de faire revivre la physionomie réelle de notre antique chanson, son caractère essentiellement populaire et primitif, sa profonde et vivante unité. Puis, passant de la forme au fond et du style à l'idée, nous nous sommes surtout attardé à montrer quelle idée le vieux poète se faisait de Dieu et du monde : « La terre, avons-nous dit, lui apparaît divisée en deux camps toujours armés, toujours aux aguets, toujours prêts à se dévorer. D'un côté les chrétiens, qui sont les amis de Dieu; de l'autre les implacables ennemis de son nom, qui sont les païens. La vie ne lui paraît pas avoir d'autre but que cette lutte immortelle, et le monde n'est à ses yeux qu'un champ de bataille où combattent sans trêve ceux que visitent les anges et ceux qui ont les démons dans leurs rangs. Le Chef, le Sommet de la race chrétienne, c'est *France la douce* avec son empereur à la barbe fleurie; à la tête des Sarrasins marche l'émir de Babylone. L'existence humaine n'est qu'une croisade. Quand finira ce grand combat, c'est ce que le poète ne nous dit pas; mais il se persuadait sans nul doute que ce serait seulement après le Jugement suprême, quand toutes les âmes des baptisés seraient dans les fleurs du Paradis [2]. » Il convient peut-être d'observer, pour finir, avec un des traducteurs de Roland, que « ce qui fait la grandeur de la Grèce, ce n'est pas d'avoir produit Homère, mais d'avoir pu concevoir Achille » [3], et d'appliquer une aussi juste remarque à notre chère France. Ce qui fait sa grandeur, ce n'est pas d'avoir produit notre vieux poème, c'est d'avoir pu concevoir Roland.

1. *Hommes et Dieux*, 4e éd., 1872, p. 396.
2. *La Chanson de Roland*, 4e éd., p. XXXII.
3. Baron d'Avril, en sa première édition du *Roland*, p. XXXVII.

Après l'éloge, la critique : une critique avec laquelle il faut compter, mais qu'il est permis de combattre.

Le plus grand reproche qu'on ait jusqu'ici formulé contre le *Roland*, c'est cette absence d'unité qui, dit-on, le caractérise. Nous avouons, tout au contraire, ne pas connaître de poème plus *un*. C'est un drame en trois actes, dont toutes les péripéties, intelligemment conduites, nous amènent à un dénouement intelligemment préparé. Le premier acte c'est « Roland trahi », le second « Roland mort », le troisième « Roland vengé ». Rien n'est inutile dans toute cette trame, et ce fameux épisode de Baligant, sur lequel on est si peu d'accord, est un élément nécessaire de cette action dramatique qui devait se terminer et se termine en effet par le châtiment des mauvais et le triomphe des bons. L'*Odyssée* elle-même n'est ni mieux menée, ni plus complète. Nous en appelons aux meilleurs juges.

« La faiblesse de la caractéristique, a-t-on dit, est sensible dans l'épopée française. » Dans le *Roland* non pas. Aucun personnage ne s'y ressemble. Ce ne sont pas seulement des types variés, mais des types très délicatement nuancés. Un poète médiocre (comme il y en a tant, parmi nos épiques eux-mêmes) n'eût pas manqué de nous représenter Ganelon comme un traître-né, comme un traître à perpétuité, comme une mécanique à trahison. Rien de tel dans le *Roland*. Ganelon connaît la lutte morale; c'est moins un pervers qu'un perverti; il lutte contre lui-même, et nous apparaît tout d'abord sous les belles couleurs d'un vrai chevalier. Il en est ainsi des autres héros. Roland n'est pas vulgairement en fer, comme tant d'autres comparses de notre épopée. Il est homme; il pleure aussi aisément qu'une jeune fille; il s'évanouit et tombe à terre, pâmé. Mais d'ailleurs, qui le confondrait avec Olivier, avec cet homme sage et qui, au milieu de la mêlée, se bat par devoir plutôt que par passion? Autant vaudrait dire que le Curiace de Corneille ressemble à son Horace. Turpin, lui, nous représente très fidèlement ces évêques coupablement belliqueux des xe et xie siècles, qui oubliaient la mitre pour le heaume et ne donnaient leur bénédiction que sur les champs de bataille, tout couverts d'un sang que l'Église leur défendait de verser. Il ne ressemble ni au vieux duc Naime qui est notre Nestor, ni à aucun de ses

autres Pairs qui sont liés par les nœuds du compagnonnage germanique. Dira-t-on qu'elle est banale, cette belle Aude qui n'apparaît dans le drame qu'une minute, et pour tomber raide morte en apprenant la mort de Roland? Mais surtout dira-t-on qu'il manque de caractéristique, ce Charlemagne, qu'on ne saurait vraiment comparer avec Agamemnon, et qui domine de si haut le Roi des rois d'Homère? Grave, recueilli, pieux, ayant sans cesse un ange lumineux à ses côtés, ce centenaire sublime n'est pas plus insensible que ce jeune Roland dont il pleure la mort avec une douleur si paternelle et si vraie. Est-ce là de la formule? Et comment s'expliquer qu'on ait pu dire d'un tel poème qu'il était terne et sec? Nous n'admettons même pas, quant à nous, qu'il soit triste. Assurément la douleur en est l'arome, et il n'y a pas sans elle d'épopée possible. Mais c'est une douleur pleine de virilité et d'espérance, et qu'on ne saurait confondre avec la tristesse stérile, avec ce « huitième péché capital ».

Qui dit « terne » dit « monotone », et l'on n'a pas épargné cette critique au *Roland*. Il suffit de jeter les yeux sur le vieux poème, pour se convaincre de l'injustice d'un tel reproche. Sans doute les récits de bataille y occupent trop de place; mais il me paraît, à première vue, qu'ils ne sont guère moins développés dans l'*Iliade*. Puis, il n'y a pas que des batailles dans le *Roland*. Il y a cette belle scène du Conseil tenu par Charlemagne où se révèlent pour la première fois les caractères de tous les héros; il y a le récit si habilement nuancé de la chute de Ganelon; il y a les épisodes du cor, de la dernière bénédiction de l'archevêque, du soleil arrêté par Charlemagne; il y a la mort de la belle Aude, le grand duel entre Pinabel et Thierry et l'horrible supplice de celui qui a trahi Roland. Tout cela n'est ni monotone, ni terne. Ajoutons ici qu'on ne trouve pas, dans la plus antique de nos chansons, l'abus de ces phrases toutes faites, de ces épithètes homériques, de ces « clichés » enfin qui rendent si fatigante la lecture de nos poèmes plus récents. Quant à prétendre que le *Roland* « manque de véritable poésie », j'imagine que l'éminent érudit qui s'est naguères rendu coupable d'une telle accusation, la regrette aujourd'hui. Pas de véritable poésie! mais il faudrait au préalable définir ce qu'on entend par là. Il est trop vrai (et on l'a observé avant nous)

qu'on ne trouve dans ces quatre mille vers qu'une seule comparaison [1]; mais la poésie « véritable » ne se compose peut-être pas que de ce seul élément, et il faut encore tenir en quelque estime la couleur, le rythme et surtout la hauteur de la pensée.

Reste la question de la langue, et j'avouerai sans peine que la langue du *Roland* n'est pas une langue « achevée ». Elle est simpliste, si j'ose parler ainsi; elle est rudimentaire, elle est même un peu enfantine. Mais à tout le moins, elle est *une*, et les mots savants, par bonheur, n'y ont guère pénétré. Bref elle a tout ce qu'il lui faut pour bien dire ce qu'elle veut dire. Elle est vraiment populaire et vraiment française. Le reste lui sera plus tard donné par surcroît.

Quant à cette éternelle comparaison entre le *Roland* et l'*Iliade* pour laquelle nous avons naguères été quelque peu lapidé, et bien qu'à cet égard on nous reproche encore notre engouement « béat » [2], nous avons trop nettement expliqué notre pensée [3] pour qu'il soit besoin de la développer en ces quelques pages où ne doit entrer rien de personnel. Nous préférons donner la parole à un savant étranger qu'on ne saurait ici accuser de fanatisme : « La *Chanson de Roland* a ses beautés, et l'*Iliade* a les siennes. Il est possible de goûter les deux poèmes sans mettre sans cesse en antagonisme leur valeur esthétique. Il suffit que leur lecture provoque l'enthousiasme, et que l'esprit y prenne plaisir comme aux deux plus splendides produits de la poésie primitive populaire [4]. » Ainsi parle Nyrop, et nous ne pourrions dire aujourd'hui rien de plus, rien de mieux.

Formation des cycles épiques. — La monomanie cyclique. — Tels étaient les chants que colportaient dans les villes et dans les campagnes des XIe et XIIe siècles un certain nombre de chanteurs populaires qui s'étaient spécialement consacrés à la gloire de Roland. Mais dans le même temps d'autres chanteurs s'étaient voués à d'autres héros : les uns à ce Charlemagne dont la gloire pâlissait devant celle de son neveu; les autres à ce Guillaume qui avait été dans le siècle un si merveilleux

1. « Si cum li cerfs s'en vait devant les chiens. — Devant Rollant si s'enfuient païen » (vers 1874, 75).
2. *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1894, p. 907.
3. *Épopées françaises*, 2e éd. t. III, p. XV et XVI.
4. Nyrop, *l. c.*, p. 322.

capitaine et que l'Église honorait comme un si parfait modèle de la vie monastique; d'autres enfin à ces deux révoltés illustres, au farouche Ogier et à ce Renaud dont le cœur était moins rude. Ces jongleurs (on sait que c'était leur nom) avaient chacun son répertoire qui, en général, se bornait aux exploits d'un même héros ou d'une seule famille héroïque. Il se forma de la sorte un certain nombre de groupes qui se rassemblèrent autour de tel ou tel événement épique, de tel ou tel personnage légendaire. En d'autres termes, il y eut dès lors un certain nombre de cycles ou de gestes.

« Cycles, gestes », les deux mots sont excellents, mais demandent quelque commentaire. Un cycle, c'est précisément un de ces groupes, un de ces cercles de poètes, de poèmes et d'auditeurs, qui se forment un jour autour d'un grand fait national, autour d'un roi victorieux, autour d'un glorieux vaincu, autour d'une famille de héros. Chez les Grecs, c'étaient Achille et la guerre de Troie; c'étaient Prométhée, Œdipe, Ulysse, et ce fut plus tard le cycle national de cette résistance aux Perses qui, comme on l'a dit, fut pour la Grèce antique ce que furent nos croisades pour la chrétienté du moyen âge. Chez nous ce furent le cycle de Charlemagne, celui de Guillaume, celui de la Croisade, et bien d'autres encore que nous aurons lieu d'énumérer plus loin.

Le mot *geste* prête davantage à la discussion, et il y a eu ici une succession de sens qui sont curieusement dérivés l'un de l'autre. Le plus ancien de ces sens est bien connu, et l'on sait que les *gesta* (en français *la geste*) sont à l'origine ces faits plus ou moins retentissants, ces actes plus ou moins glorieux, qui méritent d'être enregistrés par l'histoire. De là à signifier « histoire, chronique, annales » il n'y a qu'un pas, et une Chanson « de geste » est, à proprement parler, « une chanson qui a pour sujet des faits historiques [1] ». Or ces faits sont précisément le centre d'un de ces groupes que nous appelions « cycles » tout à l'heure, et voilà pourquoi le mot *geste* est devenu par extension synonyme du mot *cycle*. Le même terme a fini par désigner, fort naturellement, la famille épique à laquelle appartenait le héros de ce groupe. Dans une de ses plus belles heures de fierté,

1. G. Paris, *la Littérature française au moyen âge*, p. 83.

Roland s'écrie : « Dieu me confonde, si je démens ma race, *se la geste en desment*[1]. »

Dès le XIe siècle, nous assistons au spectacle très intéressant de la formation des premières gestes ou des premiers cycles; mais il ne faut s'attendre ici à rien de régulier, à rien de nettement délimité. C'est plus tard que les jongleurs en viendront à codifier tous ces groupements; c'est plus tard qu'ils diront avec un ton doctrinal : « Il y a trois gestes *en France la garnie* : celle du Roi, celle de Guillaume, celle de Doon. » Voilà qui est absolument artificiel, et il faut avouer que les pauvres jongleurs ont dû rudement peiner pour arriver à constituer cette geste de Doon qui n'a aucune unité profonde et où l'on a fait entrer, tant bien que mal, la rébellion d'Ogier à côté de celle de Renaud. Tout cela est factice, convenu, et il faut encore aujourd'hui beaucoup de bonne volonté pour admettre cette fameuse division en trois cycles. On a beau dire, avec Gaston Paris, que la geste du Roi raconte les guerres nationales du grand Charles; que celle de Guillaume a pour objet la résistance du Midi contre les musulmans, et que celle de Doon, enfin, est consacrée aux luttes féodales[2] : on sent trop bien que ce classement a été inventé après coup. Œuvre de rhéteur.

Puis, ce classement même est loin d'être complet et les groupes, les cycles les plus vivants y sont passés sous silence. Je veux parler ici de ces cycles qu'à défaut de meilleurs noms, on peut appeler les cycles « régionaux » ou « provinciaux ». La grande patrie, en effet, n'a pas été la seule à produire des faits et des héros épiques, et il n'y a pas eu parmi nous que des gloires et des douleurs nationales. Les petites patries, les provinces, ont eu à cette époque une intensité de vie dont nous pouvons à peine nous faire aujourd'hui quelque idée; elles ont eu leurs « gestes », elles aussi, qui ne sont peut-être pas aussi abondantes que les autres, mais qui sont souvent plus originales, plus sauvages, plus primitives. De là, la geste immortelle des Lorrains avec sa barbarie de Peaux-Rouges; de là la geste du nord avec son horrible et sanglant *Raoul de Cambrai*; de là, la geste bourguignonne avec ce *Girard de Roussillon* qui méri-

1. *Chanson de Roland*, v. 788.
2. *La Littérature française au moyen âge*, p. 41.

terait d'être placé à côté de *Roland*, si le héros y était plus pur et les passions plus nobles; de là, les petites gestes de Blaives et de Saint-Gilles, qui nous offrent à la fois des œuvres fortes, telles qu'*Amis et Amiles*, et des œuvres d'une tonalité moins violente et presque aimable, telles qu'*Aiol*. Et c'est ici qu'il conviendrait de réserver une place d'honneur à cette chanson d'origine évidemment mérovingienne, à *Floovant*. On ne lui a pas, jusqu'ici, donné le rang dont elle est digne.

Ce n'est pas tout, et l'ère des cycles n'est pas encore fermée. Vers la fin de ce même siècle qui nous a laissé le *Roland*, on voit tout à coup se produire un des plus grands mouvements humains que l'histoire ait jamais eu à raconter. Il ne s'agit plus en effet d'une province, ni d'une région, ni même d'un peuple : c'est tout l'Occident chrétien qui se précipite en furie sur tout l'Orient musulman; ce sont des cent milliers de petites gens qui se jettent sur l'Islam inconnu; ce sont ces naïfs et ces croyants qui, dans leur douloureux passage à travers toute l'Europe, s'imaginent chaque jour être parvenus à Jérusalem et qui, les pauvrets! meurent en chemin; ce sont surtout ces milliers de chevaliers qui, mieux disciplinés et tout emmaillés de fer, se mettent en marche vers le sépulcre du Christ et finissent par l'affranchir. Ce sont les Croisades enfin, et c'est surtout la première de ces expéditions d'outre-mer. Si l'on veut bien y réfléchir un instant, on estimera qu'il était impossible que de tels événements auxquels on ne saurait peut-être rien comparer dans l'histoire du monde, ne devinssent pas l'objet d'un nouveau cycle épique. On voit alors revenir de Terre sainte des chevaliers qui racontent, encore tout émus, mille aventures plus ou moins réelles, plus ou moins embellies. Certains poètes les écoutent et utilisent ces récits qu'ils combinent tellement quellement avec des chroniques latines pour en composer de nouveaux romans appelés à un immense, à un immortel succès.

C'est le cycle de la Croisade; c'est le dernier de tous nos cycles...

La première formation de nos gestes épiques avait offert ce caractère d'être naturelle, spontanée, vivante. Elle n'avait eu rien de théorique, ni de philosophique : elle était sortie enfin des faits eux-mêmes et était, pour ainsi parler, inévitable. Mais

on ne devait pas s'en tenir là, et l'artificiel allait bientôt tout gâter.

C'est aux jongleurs et aux trouvères auxquels ils commandaient leurs poèmes (car les jongleurs ont été souvent de véritables éditeurs au sens moderne de ce mot), c'est à ces théoriciens que nous devons la classification « officielle » de toutes nos chansons de geste en un certain nombre de cycles très nettement définis et limités. J'ai dit « classification » : c'est « enrégimentation » qu'il faudrait dire, si le mot méritait d'être français. Les jongleurs, en effet, enrégimentèrent de force nos pauvres vieux poèmes dans telle ou telle geste déterminée; ils pratiquèrent à leur égard le *compelle intrare*. Peu de chansons échappèrent à leur zèle immodéré. Certes s'ils avaient pu parler, plus d'un de nos vieux poèmes aurait dit : « Vous me placez dans la geste de Doon; mais je n'ai rien de commun avec ce Doon que je ne connais pas et ne tiens pas à connaître. » La résistance fut vaine. Avec cinq ou six vers qu'un trouvère complaisant inséra dans le début de tel ou tel poème, et avec le secours d'une généalogie fantaisiste, on relia facilement la chanson récalcitrante à la geste où l'on prétendait la faire entrer. Le tour était joué.

Et voilà comment on arriva un jour à ces célèbres classifications dont on trouve l'énoncé définitif dans *Girars de Viane* : « N'ot que trois gestes en France la garnie », et dans *Doon de Maïence* : « Il n'eüt que trois gestes u reaume de France. » Voilà comment on arriva à leur attribuer décidément ces trois noms que nos lecteurs devront graver dans leur mémoire : « Gestes du Roi, de Garin de Monglane et de Doon de Mayence. »

Une observation est ici nécessaire. Parmi ces trois gestes, il en est une dont la formation a été peut-être moins artificielle, moins voulue que les autres; c'est cette geste de Garin à laquelle il convient de donner dès aujourd'hui le nom plus légitime de « geste de Guillaume ». Les plus anciens poèmes qui composent ce cycle sont intimement liés l'un à l'autre, et ont l'air de former les différents chants d'un seul et même poème épique. *Aliscans* débute sans aucune préparation, sans aucun exorde, par ces vers bien connus : *A icel jor que la dolor fut grans Et la bataille orrible en Aliscans*, qui semblent être la suite du poème précédent, du *Covenant Vivien*. Dans certains manuscrits, la *Prise*

d'Orange n'est pas matériellement séparée du *Charroi de Nîmes* qui est cependant bien plus ancien. Il en est ainsi de plusieurs autres poèmes du même cycle, et cette geste est celle à coup sûr qui a donné lieu au plus grand nombre de manuscrits véritablement cycliques. Mais il ne faudrait pas ici aller trop loin, et le cycle de Guillaume lui-même n'a pas entièrement échappé au système de l'enrégimentation forcée. On y a introduit de véritables romans absolument fantaisistes, comme le *Siège de Narbonne* et la *Prise de Cordres*; on y a surtout ajouté certains de ces poèmes qui ont pour objet les pères et les grands-pères des héros, comme les *Enfances Garin* qui sont probablement une œuvre du XVe siècle, et comme ce *Garin de Montglane* lui-même qui est antérieur aux *Enfances* d'environ deux cents ans, mais qui n'en est pas moins une œuvre de décadence.

Somme toute, ce classement à outrance qui est devenu une véritable maladie littéraire à laquelle nous avons donné le nom de « monomanie cyclique », cette sorte d'affolement n'a rien de naturel ni de primitif. Il importe de le répéter.

Ce n'est certes pas durant le premier âge de notre épopée que les jongleurs, avides d'accroître et de varier leur répertoire, auraient eu l'idée de consacrer de nouveaux poèmes, tels que *Berte* et *Hervis de Metz*, aux aïeux peu primitifs de leur héros central. C'est plus tard seulement que ces alluvions sont venues (si l'on veut bien accepter cette image) s'agréger au noyau primordial.

C'est plus tard qu'étant donné un premier thème, un thème historique comme *Antioche* et *Jérusalem*, on n'a pas hésité à l'entourer d'une enveloppe fabuleuse comme *Helias*, comme les *Enfances Godefroi*, comme les *Chetifs*. Le fait est constant, et le même travail s'est opéré sur ces grands événements centraux qui s'appellent de ces noms superbes « Roncevaux » ou « Aliscans ».

C'est plus tard qu'on s'est plu à gratifier nos anciens poèmes de préfaces étranges et de compléments inattendus, et nous ne saurions citer un exemple plus frappant d'un procédé aussi singulier que cet *Huon de Bordeaux* auquel on a, un jour, imposé comme prologue le ridicule *Roman d'Auberon* et qui est, dès le XIIIe siècle, accompagné de quatre ou cinq Suites comme *Esclarmonde*, *Clairette*, *Ide et Olive* et *Godin*. C'est encore plus tard qu'on a affublé nos vieilles gestes de « queues » grotesques,

témoin ce cycle incomparable de la Croisade qui, *desinens in piscem*, s'achève, hélas! par un *Baudouin de Sebourc* et un *Bastart de Bouillon*

C'est plus tard aussi qu'on a un jour imaginé de créer une geste nouvelle qui s'est fondue en France avec celle de Doon, mais qui a conquis en Italie une véritable indépendance « et y a produit la criminelle famille des *Maganzesi*, des Mayençais [1] ».

C'est plus tard, mais de trop bonne heure encore, qu'on a eu l'audace de faire pénétrer de véritables romans d'aventures dans l'auguste enceinte réservée jadis aux seules fictions épiques.

C'est plus tard enfin, qu'un poète, d'imagination plus hardie que les autres, s'est amusé à supposer que les héros des trois grandes gestes étaient nés le même jour et à la même heure à la lueur des éclairs, au bruit de la foudre et au milieu d'une horrible tempête qui présageait les futurs exploits de ces trois conquérants [2]. Il était difficile d'aller plus loin dans la voie de la monomanie cyclique, et c'est, à vrai dire, la suprême consécration de tout le système.

Il convient toutefois de tenir quelque compte de ces classements qui sont de nature et de valeur si diverses, et c'est sous le bénéfice des observations précédentes que nous offrons ci-dessous une Classification générale des chansons de geste, avec la date de leur composition et les noms connus de leurs auteurs [3].

1. Gaston Paris, *la Littérature française au moyen âge*, p. 43.

2. *Doon de Mayence*, vers 5392 et suiv. ; 6879 et suiv.

3. HORS CADRE. Chanson d'origine mérovingienne : *Floovant* (XIIe siècle).

I. GESTE DU ROI. 1° Poèmes relatifs a la mère de Charlemagne et a Charlemagne lui-même jusqu'a l'adoubement de Roland. *Berta de li gran pié*, du ms. fr. XIII de la Bibliothèque Saint-Marc à Venise (fin du XIIe siècle) ; *Berte aus grans piés*, d'Adenet (vers 1270) ; *Mainet* (fin du XIIe siècle) ; *Karleto*, du ms. fr. XIII de Venise (fin du XIIe siècle) ; *Charlemagne*, de Girard d'Amiens (dernières années du XIIIe siècle) ; *Enfances Ogier*, première partie de la *Chevalerie Ogier de Danemarche*, par Raimbert de Paris (fin du XIIe siècle) ; *Enfances Ogier*, du ms. fr. XIII de Venise (fin du XIIe siècle) ; *Enfances Ogier*, remaniement d'Adenet (vers 1270) ; *Enfances Roland* (*Orlandino* et *Berta e Milone*), du ms. fr. XIII de Venise (fin du XIIe siècle) ; *Aspremont* (fin du XIIe siècle). Ce qui concerne Ogier ne figure ici que pour mémoire.

2° Poèmes relatifs a la lutte de l'Empereur contre ses vassaux rebelles (formant en partie ce qu'on a pu appeler l'Épopée féodale). *Girars de Viane*, de Bertrand de Bar-sur-Aube (commencement du XIIIe siècle) ; *Chevalerie Ogier de Danemarche*, de Raimbert (fin du XIIe siècle. — Il en existe un remaniement en alexandrins du XIVe siècle) ; *Renaus de Montauban* (XIIIe siècle. — Il en existe un remaniement du XIVe siècle) ; *Jehan de Lanson* (XIIIe siècle. — Une version très allongée se trouve dans la *Geste de Liège*). — Les trois premiers de ces poèmes appartiennent en réalité à d'autres gestes et ne sont ici que pour mémoire.

3° Charlemagne et ses pairs en Orient. *Pelerinage à Jérusalem* (premier quart



DEPARTEMENT DES ENFANS AIMERI

Bibl. Nat., F. fr. 1448, F° 89

Ce tableau est fait pour provoquer quelques réflexions qui ne sont peut-être pas sans une certaine importance. Ce qui nous y frappe tout d'abord, c'est le petit nombre de chansons dont les auteurs se soient nommés. La plupart sont de vieux poèmes

du XIIe siècle, suivant nous; XIe siècle suivant l'opinion de Kotschwitz; vers 1060, suivant celle de Gaston Paris; *Galien* (XIIIe siècle); *Simon de Pouille* (XIIIe siècle).

4° Avant la guerre d'Espagne. *Aiquin* (seconde partie du XIIe siècle); *Destruction de Rome*, de Gautier de Douai et du « roi Louis » (XIIIe siècle); *Fierabras* (deuxième moitié du XIIe siècle; vers 1170, d'après Gaston Paris); *Fierabras* provençal (entre 1230 et 1240); *Otinel* (XIIIe siècle).

5° La guerre d'Espagne. *Entrée de Spagne*, œuvre d'un poète padouan (fin du XIIIe siècle, commencement du XIVe); *Prise de Pampelune* (premier quart du XIVe siècle); *Gui de Bourgogne* (premier tiers du XIIIe siècle); *Chanson de Roland* version du manuscrit d'Oxford (entre 1066 et 1095; le manuscrit lui-même a été exécuté vers 1170); *Roncevaux*, rédaction rimée de la *Chanson de Roland* (XIIIe siècle, suivant nous; vers 1165, d'après Gaston Paris; mais il conviendrait de faire ici une distinction entre les différentes familles de ce remaniement) *Gaidon* (milieu du XIIIe siècle); *Anseïs de Carthage* (XIIIe siècle).

6° Depuis la fin de la guerre d'Espagne jusqu'à la mort de Charlemagne. *La Chanson des Saisnes*, de Jean Bodel (fin du XIIe siècle); *Macaire*, du ms. fr. XIII de Venise (fin du XIIe siècle); *La reine Sibille*, remaniement d'un poème antérieur (XIVe siècle); *Huon de Bordeaux* (dernier tiers du XIIe siècle. — On a donné à *Huon* une sorte de Prologue avec le *Roman d'Auberon* (second tiers du XIIIe siècle). Huon a en outre subi cinq Suites, de la seconde moitié du XIIIe siècle, qui portent ces titres : *Huon roi de Féerie*; *Esclarmonde*; *Clairette et Florent*; *Ide et Olive*; *Godin*. Une sixième Suite, en vers, *Croissant* (XIVe siècle), n'est point parvenue jusqu'à nous. Il existe un remaniement d'*Huon*, en alexandrins. *Le Couronnement Looys*, poème appartenant à une autre geste n'est cité ici que pour mémoire (milieu du XIIe siècle).

Appendice de la geste du Roi. *Le roi Louis*, fragment d'un poème du commencement du XIIe siècle consacré au souvenir de la bataille de Saucourt, gagnée sur les Normands par Louis III en 881; *Hugues Capet* (vers 1330), poème qui n'a rien de traditionnel et a pour objet l'avènement des Capétiens.

II. GESTE DE GUILLAUME. 1° Avant les enfances de Guillaume. *Enfances Garin de Montglane* (XVe siècle); *Garin de Montglane* (XIIIe siècle); *Girars de Viane*, de Bertrand de Bar-sur-Aube (commencement du XIIIe siècle. — Il a existé un remaniement en alexandrins du XIVe siècle); *Hernaut de Beaulande* (fragment du XIVe siècle); *Renier de Gennes* (fragment du XIVe siècle); *Aimeri de Narbonne*, de Bertrand de Bar-sur-Aube (commencement du XIIIe siècle, entre 1210 et 1220).

2° Depuis les enfances jusqu'à la mort de Guillaume. *Enfances Guillaume* (commencement du XIIIe siècle); *Departement des enfans Aimeri* (trois versions : la première, qui nous est conservée dans le ms. de la B. N., fr. 1448, remonte peut-être au XIIe siècle; la deuxième, British Museum, Harl. 1321 et Roy. 20 B, XIX, est du commencement du XIIIe; la troisième, B. N., fr. 24369, et British Museum, Roy. 30, DXI, est un peu postérieure); *Siège de Narbonne* (XIIIe siècle); *Couronnement Looys* (milieu du XIIe siècle); *Charroi de Nimes* (premier tiers du XIIe siècle); *Prise d'Orange* (vers 1150, d'après Gaston Paris; commencement du XIIIe siècle, suivant nous); *Enfances Vivien* (première partie du XIIIe siècle); *Covenant Vivien* (milieu du XIIe siècle?); *Aliscans* et *Rainoart* (dernière partie du XIIe siècle); *Bataille Loquifer*, attribuée, comme les deux poèmes précédents, à un trouvère du nom de Jendeu de Brie? (XIIe siècle); *Moniage Rainoart*, attribué encore au même poète ou à Guillaume de Bapaume (XIIe siècle); *Siège de Barbastre* (XIIe siècle; remanié par Adenet vers 1270, sous le titre de *Bueves de Commarchis*); *Guibert d'Andrenas* (XIIIe siècle?); *Prise de Cordres* (XIIIe siècle); *Mort Aimeri de Narbonne* (XIIe ou XIIIe siècle); *Renier* (XIIIe siècle); *Foulque de Candie*, par Herbert le Duc, de Dammartin-en-Goële (vers 1170, d'après Gaston Paris);

anonymes, et l'on ne peut guère se flatter de découvrir un jour beaucoup de noms nouveaux. Il est aussi permis de supposer que nos poètes n'étaient pas des clercs, et il paraît démontré qu'un certain nombre de ces trouvères étaient en même temps des jongleurs qui chantaient et faisaient valoir leurs propres ouvrages. Ce qui est assuré, c'est que l'inspiration de nos romans est

Moniage Guillaume (vers 1160, d'après le même érudit. Il a existé une rédaction antérieure qui pourrait être attribuée au commencement du XIIe siècle).

III. GESTE DE DOON DE MAYENCE. *Enfances Doon* et *Doon de Mayence* (XIIIe siècle); *Gaufrei* (XIIIe siècle); *Enfances Ogier*, première partie de la *Chevalerie Ogier de Danemarche*, par Raimbert (fin du XIIe siècle); *Enfances Ogier*, du ms. fr. XIII de Venise (fin du XIIe siècle); *Enfances Ogier*, d'Adenet (vers 1270); *Chevalerie Ogier de Danemarche*, de Raimbert de Paris (fin du XIIe siècle. — Il existe un remaniement en alexandrins, du XIVe siècle); *Aye d'Avignon* (dernier tiers du XIIe siècle); *Doon de Nanteuil* (fin du XIIe siècle); *Gui de Nanteuil* (XIIIe siècle); *Tristan de Nanteuil* (première moitié du XIVe siècle); *Parise la Duchesse* (fin du XIIe siècle); *Maugis d'Aigremont* (XIIIe siècle. — Il existe un remaniement du XIVe siècle?); *Vivien l'Amachour de Monbranc* (XIIIe siècle); *Renaus de Montauban* (XIIIe siècle. — Il existe un remaniement du XIVe siècle).

IV. GESTES PROVINCIALES. 1° GESTE DES LORRAINS. *Hervis de Metz*, *Garins li Loherains*, *Girbers de Metz*, *Anseïs fils de Girbert*, *Yon* (dernier tiers du XIIe siècle, suivant Gaston Paris; mais la composition d'*Hervis* semble postérieure à celle des autres chansons. On ne connaît sûrement que l'auteur de Garin, Jean de Flagy).

2° GESTE DU NORD. *Raoul de Cambrai* (milieu du XIIe siècle). Il a existé une version plus ancienne, œuvre de « Bertolais ».

3° GESTE BOURGUIGNONNE. *Girard de Roussillon* (dernier tiers du XIIe siècle); *Auberi le Bourgoing* (XIIIe siècle).

4° PETITE GESTE DE BLAIVES. *Amis et Amiles* et *Jourdain de Blaives* (dernier tiers du XIIe siècle. — Il existe un remaniement de *Jourdain de Blaives* en alexandrins du XIVe siècle?).

5° PETITE GESTE DE SAINT-GILLES. *Aiol* (dernière partie du XIIe siècle); *Elie de Saint-Gilles* (dernière partie du XIIe siècle).

6° GESTES DIVERSES. *Bueves d'Hanstonne* (XIIIe siècle); *Bovo d'Antona*, du ms. fr. XIII de Venise (fin du XIIe siècle); *Daurel et Beton*, texte provençal (vers 1200).

V. CYCLE DE LA CROISADE. 1° POÈMES HISTORIQUES. *Antioche* et *Jerusalem* (nous ne possédons que le remaniement de Graindor de Douai, sous le règne de Philippe-Auguste, mais Graindor ne fait que remanier un poème de Richard le pèlerin, contemporain de la première croisade); *La Croisade*, poème attribué faussement à Baudri de Bourgueil, qui fut archevêque de Dol de 1107 à 1130.

2° POÈMES FABULEUX. *Les Enfances Godefroi* (première rédaction vers 1150, seconde rédaction vers 1175, d'après Gaston Paris); *Hélias*, *Elioxe*, formes diverses de la même légende (XIIIe siècle); Remaniement de toutes les branches du *Chevalier au Cygne* (XIVe siècle); *Baudouin de Sebourc* (premières années du XIVe siècle); *Bastart de Bouillon* (commencement du XIVe siècle et peut-être du même auteur que le précédent).

VI. POÈMES QUI NE SE RATTACHENT A AUCUN CYCLE. *Doon de la Roche* (XIIe siècle); *Orson de Beauvais* (XIIe siècle); *Brun de la Montaigne* (XIVe siècle); *Ciperis de Vignevaux* (XIVe siècle); *Charles le Chauve* (XIVe siècle); *Florence de Rome* (dernier tiers du XIIIe siècle); *Florent et Octavian* (première moitié du XIVe siècle); *Theseus de Cologne* (XVe siècle?); *Lion de Bourges* (deux versions : l'une du XVe siècle en alexandrins, l'autre du XVIe en octosyllabes). — Sauf les deux premiers poèmes qu'il est malaisé de classer autrement, tous ces romans sont manifestement des œuvres de la décadence.

VII. DERNIERS MONUMENTS DE LA POÉSIE A LAISSES MONORIMES. *Chronique de Bertrand Duguesclin*, par Cuvelier (XIVe siècle); *La Geste de Liége*, par Jean des Prés ou d'Outremeuse (seconde moitié du XIVe siècle); *La Geste des Bourguignons* (commencement du XVe siècle).

foncièrement laïque et qu'elle n'a rien de « clérical », au sens rigoureux de ce mot.

Les dates ont leur éloquence, et il est aisé, d'après notre tableau, de se rendre un compte exact de la durée de notre évolution épique. Elle est enfermée entre le xe et le xve siècle. J'imagine qu'on a composé peu de chansons avant l'an 900, et ils sont bien rares les très médiocres ouvrages que l'on peut signaler après 1400. Pour parler plus net, c'est entre la *Chanson de Roland* du xie siècle, et la *Chronique de Bertrand Duguesclin*, du xive, qu'il faut fixer les termes extrêmes de notre production épique. C'est le xie siècle qui a été assurément la plus belle période de notre épopée ; c'est le xiie siècle qui a été probablement la plus féconde, et l'on ne semble pas trop éloigné de la vérité, en affirmant que, depuis le règne de Louis VII, nous n'avons guère plus affaire qu'à des remaniements, à des « refaçons » de nos vieux poèmes.

La monomanie cyclique, que nous avons jugée plus haut et qui est clairement attestée par notre tableau, est sans doute un symptôme de décadence ; mais il y eut pire encore, et l'heure vint où l'on composa des poèmes qu'on ne peut raisonnablement rattacher à aucun des cycles existants. C'est ce qui nous a mis dans l'obligation de créer une catégorie spéciale pour ces poèmes isolés dont la plupart appartiennent au xive siècle et que nous n'avons osé faire rentrer dans aucune combinaison cyclique. Tels sont *Ciperis de Vignevaux* et *Florence de Rome*.

C'est à dessein que nous avons rejeté dans une dernière subdivision nos « derniers poèmes en laisses monorimes ». Il est dur, quand on a débuté par une *Chanson de Roland*, de finir par une *Geste de Liége*. Notre pauvre épopée n'a pas eu un beau trépas.

Caractères généraux des chansons de geste : manuscrits, langue, versification, musique. — Notre plan ici sera des plus simples. Nous commencerons par les caractères de nos chansons qui sont le plus « en dehors » pour arriver aux plus intimes. Nous en étudierons la forme avant le fond. Nos regards s'arrêteront d'abord sur les manuscrits qui les renferment, et nous finirons par mettre en lumière les idées qu'elles expriment.

Et tout d'abord, voici, devant nous, les manuscrits de nos vieux poèmes.

Il y en a de toutes dates, depuis cette année 1170 qui est la date présumée du manuscrit d'Oxford où le *Roland* nous a été conservé.

Si l'on admet que l'épopée française avait déjà conquis son droit au soleil dès le IXe ou le Xe siècle, il a certainement circulé un certain nombre de manuscrits antérieurs à 1160; mais ils se sont égarés en chemin et ne nous sont pas arrivés. Peut-être, quelque jour en retrouvera-t-on un ou deux, et ce sera ce jour-là une grande fête pour tous ceux qui aiment notre poésie nationale. Il faut, en attendant, nous résigner aux textes que nous avons. Si précieux d'ailleurs que soient encore ces manuscrits sauvés du naufrage, il ne faudrait pas les considérer « comme les originaux ou comme les contemporains des originaux » : ils leur sont postérieurs d'un siècle ou deux et ne les reproduisent pas toujours avec une véritable fidélité [1].

Il y a longtemps déjà qu'on a divisé en plusieurs groupes faciles à reconnaître les manuscrits où nous pouvons lire le texte de nos chansons de geste. Les plus anciens, qui sont presque toujours les meilleurs, sont de petits volumes qui ne dépassent guère la taille de nos in-12. Tel est le manuscrit du *Roland* d'Oxford, tel est celui de *Raoul de Cambrai*, et tel aussi, sans parler des autres, l'un des meilleurs d'*Aspremont*. Il semble hors de doute que ces petits livres, de format portatif, commodes et légers, étaient spécialement à l'usage des jongleurs qui ne s'en séparaient guère et y rafraîchissaient leur mémoire. Toute différente est la physionomie des autres manuscrits, qui sont assimilables à nos in-quarto et où le texte est distribué en deux ou trois colonnes. Ce sont là, à n'en pas douter, des manuscrits de bibliothèque, et plus tard de collection; le plus souvent, des livres de luxe. Il y en a un certain nombre qui méritent une mention particulière : ce sont ceux qui renferment uniquement des poèmes appartenant à une seule et même geste; ce sont les manuscrits qu'on a si bien nommés « cycliques ». C'est surtout dans le cycle de Guillaume et dans celui des Lorrains qu'on peut signaler des

1. G. Paris, *la Littérature française au moyen âge*, p. 39.

types achevés de ces manuscrits qui offrent une véritable unité et nous donnent l'idée, comme nous l'avons dit, d'un seul poème divisé en plusieurs chants.

Le talent des enlumineurs ne s'est pas, avant le xv[e] siècle, révélé, avec un grand éclat, dans les manuscrits de nos chansons de geste. Nous avons eu l'occasion d'entreprendre naguères une table des miniatures qui ornent les textes épiques du xiii[e] siècle [1] et n'y avons guère relevé que des œuvres plus intéressantes que belles. Il faut arriver à l'époque brillante où s'est exercée l'influence des ducs de Bourgogne pour avoir à admirer sans réserve une illustration vraiment artistique, mais dont on a trop souvent réservé la parure délicate à nos plus détestables traductions en prose [2]. Tout ce qu'on rencontre dans les manuscrits du siècle de saint Louis, ce sont ces jolies petites lettrines rouges à antennes bleues, ou bleues à antennes rouges, qui indiquent le commencement de chaque *laisse* et qui sont, comme on le sait, le caractère spécial de cette époque.

Ouvrons maintenant nos manuscrits en n'ayant plus souci de leur laideur ou de leur beauté extérieure : allons plus avant, et lisons-les.

« En quelle langue sont-ils écrits? » Cette question, qui paraît si simple, en soulève d'autres qui sont d'une haute importance. C'est chose connue que la presque totalité de nos chansons ont été chantées et écrites en français; mais il y aura à établir un jour la statistique exacte des dialectes (si l'on admet toutefois qu'il y ait jamais eu des dialectes) entre lesquels se partagent nos manuscrits épiques. Une autre étude plus abstraite et qui demande l'effort d'un véritable historien, c'est celle qui consiste à déterminer quelle a été « la région de l'épopée française ». Nous voulons bien admettre, quoique avec une certaine réserve, l'opinion de Rajna affirmant que le « domaine originaire de cette épopée a été la France propre et la Bourgogne, et que du fond de ce double berceau elle a rayonné tout à l'entour ». C'est fort bien, mais il conviendrait peut-être

1. Voir notamment les manuscrits de la Bibliothèque Nationale fr. 368, 774, 1448, 1449, 24369; Boulogne-sur-Mer, 192; British Museum, Bibl. Roy., 20, B XIX et 20 D XI, etc.

2. Cf. surtout, comme type de ces beaux manuscrits, les *Quatre fils Aimon* de la Bibliothèque de l'Arsenal, 5072-5075.

d'aller plus loin. Il est certain qu'il y a eu en France, à diverses époques, plusieurs autres centres de production épique, tels que la Picardie, la Flandre et les pays limitrophes entre les deux langues d'*oc* et d'*oïl*. C'est à coup sûr dans le pays wallon que l'épopée nationale (bien indigne alors de ce nom auguste et tombée bien bas) a eu son dernier épanouissement au commencement du XIVe siècle. La distance est longue entre le *Roland* qui est dû suivant nous à un poète normand et cet interminable *Baudouin de Sebourc* dont l'origine wallonne n'est douteuse pour personne.

Mais voici bien une autre affaire, et un procès plus grave qu'il s'agit de juger. « Y a-t-il eu une épopée provençale? » Là-dessus, on s'est fort vivement échauffé il y a quelque soixante ans, et le Midi, tout enflammé, a provoqué le Nord à des luttes qui étaient elles-mêmes presque épiques. Par bonheur les passions se sont accoisées, et l'on peut maintenant, sans blesser personne, exposer en paix les éléments d'une question qui semble décidément résolue.

Certes il ne se trouverait plus aujourd'hui un seul érudit pour soutenir cette thèse osée de Raynouard et de Fauriel : « Les poèmes du nord ne sont qu'une traduction, ou une imitation de ceux du midi », et je pense qu'un grand nombre de romanistes (même à Toulouse, même à Marseille) accepteraient volontiers la solution de Gaston Paris : « Il y a eu un développement épique aussi bien et en même temps au midi qu'au nord; mais l'épopée du nord a été écrite, et celle du midi est perdue pour la postérité. » Quant à nous, nous serions volontiers plus hardi et ne craindrions pas d'affirmer avec Nyrop que, dans sa marche vers l'Épopée, le midi s'est arrêté en chemin, et s'en est tenu au trésor de sa merveilleuse poésie lyrique. Le midi n'est que lyrique, le nord est épique.

« Mais, dira-t-on, que faites-vous de *Girard de Roussillon*, et n'y a-t-il pas là une magnifique et vivante épopée, dont il convient de faire honneur au midi? » C'est Paul Meyer qui, avec sa sagacité ordinaire, s'est chargé naguère de répondre à cette objection, en montrant que ce beau poème féodal a été composé dans la partie méridionale de la Bourgogne ou au nord du Dauphiné. *Girard* peut donc servir, ajoute Rajna, à démontrer

l'existence d'un cycle bourguignon, et non pas celle d'une épopée provençale.

« Mais le *Fierabras* provençal? » C'est la traduction servile du *Fierabras* français. « Mais *Daurel et Beton*? » C'est une imitation évidente de nos chansons du nord; c'est un écho, c'est un reflet; rien d'original, rien qui soit du terroir. « Mais *Aigar et Maurin*? » On n'en possède qu'un fragment, et les meilleurs juges ne sauraient ici rien décider. Est-ce une œuvre vraiment provençale comme on pourrait le croire? ou n'est-ce que le remaniement d'un de nos vieux poèmes? On ne le saura sans doute jamais. « Mais *Tersin*? » C'est l'arrangement en prose d'un poème relativement moderne, et il n'y faut voir encore qu'une imitation de nos romans français. Il n'y a vraiment pas lieu d'alléguer ici ce *Philomena*, cette chronique du XIIIe siècle dont il convient, suivant Paul Meyer, de chercher la source dans la chronique de Turpin, dans quelque chanson de geste française et dans la fantaisie de l'auteur. La *Vida de sant Honorat*, composée vers 1300 par Ramon Feraut, n'est que la traduction d'un texte latin où l'on a mis à profit quelques-unes de nos chansons. Si le génie méridional s'est haussé jusqu'à l'Épopée, c'est, à coup sûr, dans le beau poème sur la croisade des Albigeois; mais c'est là — tout le monde l'avoue — une œuvre avant tout historique. Elle a le ton de l'épopée, mais elle n'en a que le ton [1].

Si la langue de nos vieux poèmes a donné lieu à des études et à des débats scientifiques dont toute passion n'a pas toujours été absente, leur versification n'a pas été l'objet de contestations moins vives, et l'ardeur aujourd'hui n'en semble pas éteinte. Là aussi nous nous trouvons en face de plusieurs systèmes qu'il convient tout d'abord d'exposer lucidement. Il s'agit de l'origine de ce vers décasyllabique français qui est par excellence notre vers épique, comme aussi de cet alexandrin qui était appelé à devenir un jour le plus classique de tous nos vers. Somme toute, les systèmes dont nous parlions peuvent aisément se réduire à deux. Suivant Gaston Paris, notre vers français dérive du vers latin populaire, du vers latin rythmique, dont il est, pour mieux dire,

1. Voir Nyrop, *l. c.*, p. 148-157.

le développement ou le prolongement naturel. En d'autres termes, « la rythmique populaire romane remonte à la rythmique populaire latine ». Du vers métrique, du vers consacré par le génie de Virgile et d'Horace, il ne saurait être question un seul moment : c'est dans les vers grossiers chantés par le peuple et par les légionnaires romains qu'il faut aller chercher le type de la versification du moyen âge et par conséquent de la nôtre. Cette versification plébéienne des Latins remonterait, d'ailleurs, à une très haute antiquité [1], et il n'y aurait eu, dans sa longue existence, aucune solution de continuité jusqu'à l'époque incertaine où furent forgés, sur son modèle, les plus anciens de nos vers français [2].

Telle est l'opinion qu'a constamment soutenue Gaston Paris, depuis trente ans. Tout autre est celle à laquelle nous avons, nous-même, été longtemps fidèle.

A nos yeux la versification française ne dérivait pas directement de la versification rythmique ou populaire des Romains, mais de certains mètres latins qui, dans le corps de notre liturgie et sous l'influence de la poésie populaire, se sont peu à peu transformés en rythmes. C'est ainsi que nous nous étions cru autorisé à faire sortir le décasyllabe du dactylique trimètre et l'alexandrin de l'asclépiade. Non pas sans doute de ce dactylique et de cet asclépiade à l'état métrique; mais de ce dactylique et de cet asclépiade à l'état rythmique, liturgique, chanté. Non pas du dactylique de Prudence qui est encore classique : *In cineres resoluta flues*; non pas de l'asclépiade d'Horace : *Crescentem sequitur cura pecuniam*; mais du dactylique du Mystère des vierges folles : *Negligenter oleum fundimus*, et de l'asclépiade d'une hymne célèbre, dont la date a été trop vaguement fixée entre le VIIe et le Xe siècle : *O Roma nobilis, orbis et domina.*

Il ne nous coûte pas de confesser ici qu'après de longues réflexions nous nous rallions aujourd'hui au système de M. Gaston Paris [3].

1. C'est celle dont parle Marius Victorinus au IVe siècle, et « ce texte capital, dit Gaston Paris, devrait servir d'épigraphe à toute discussion sur l'origine de la versification romane ». « Quid est consimile metro? Rythmus. Rythmus quid est? Verborum modulata compositio, non metrica ratione, ad judicium aurium examinata, utputa *veluti sunt carmina poetarum vulgarium.* »

2. *Romania*, XIII, p. 622.

3. Cette « conversion » ne s'applique qu'aux origines de la versification *française.* Nous demeurons plus que jamais convaincu (et c'est pour nous l'évi-

Et nous allons jusqu'à adopter pour l'alexandrin français la thèse de Rajna qui le regarde comme une transformation du décasyllabe français : « On s'est contenté, dit-il, de faire égaux les deux membres de ce décasyllabe qui étaient inégaux. » Rien n'est plus vraisemblable.

Quoi qu'il en soit, le décasyllabe qui fut sans doute le vers de ces épopées du xe siècle dont le texte n'est pas parvenu jusqu'à nous, le décasyllabe règne sans conteste dans le *Roland*, qui est notre plus ancienne chanson connue. C'est, à peu d'exceptions près, le vers de nos plus vieux poèmes, et il est facile de constater qu'il règne dans cinquante de nos romans. Plus de la moitié.

L'alexandrin nous apparaît pour la première fois dans ce *Pelerinage de Jérusalem* dont la date a été vivement contestée, que certains romanistes jugent antérieur au *Roland* et que d'autres, plus modestes, attribuent seulement aux premières années du xiie siècle. On sait que l'alexandrin doit son nom à l'*Alexandre* de Lambert le Tort et d'Alexandre de Bernay qui est une œuvre du xiie siècle. Une quarantaine de nos chansons en ont accepté la facture; mais ce ne sont, en général, ni les plus anciennes ni les meilleures.

L'octosyllabe a bien essayé de se glisser dans notre épopée, témoin l'*Alexandre* d'Alberic de Besançon; mais l'essai n'a pas semblé concluant. Ce vers était évidemment trop maigre et trop sautillant pour l'épopée. On l'abandonna rapidement, et l'on fit bien.

Il ne reste donc en présence que le décasyllabe et l'alexandrin. Le premier a reçu dès sa première origine une forme définitive et parfaite : *Pur Karlemaigne fist Deus vertuz mult granz, Kar li soleilz est remés en estant.* Il en a été de même pour l'alexandrin qui, dès le *Pelerinage* et sans doute auparavant, peut passer pour une création vraiment achevée : *Là ens ad un alter de sainte paternostre ; — Deus i cantat la messe ; si firent li Apostle.*

dence) que la versification *latine rythmique* dérive de la versification *latine métrique* et, pour prendre un exemple décisif, que le *septenarius* trochaïque de Senèque : *Comprecor vulgus silentum vosque ferales deos, — Tartari ripis ligatos, squalidæ mortis pecus*, est, petit à petit, devenu le *septenarius* trochaïque rythmique, accentué, assonancé, tel que nous le trouvons en ces deux vers attribués à saint Pierre Damien : *Solis gemmis pretiosis hæc structura nititur; — Auro mundo, tanquam vitro, urbis via sternitur*, etc., etc. (Voir *Épopées françaises*, 2e édit., II, p. 284 et suiv.)

D'après les deux exemples précédents, on peut se convaincre de la coexistence des assonances masculines et féminines dans nos plus anciens textes épiques. Pas n'est besoin d'ajouter que l'*e* post-tonique n'est jamais compté pour une syllabe à la fin des vers. Comme on le voit dans les vers cités plus haut (*Deus i cantat la messE, si firent li Apostle; Pur KarlemaignE fist Deus vertuz mult granz*), nos pères appliquaient également cette loi de l'*e* post-tonique à la fin du premier hémistiche [1]. Nous avons, je ne sais pourquoi, renoncé à cette excellente liberté.

Il y aurait à écrire ici tout un Traité de versification épique, et nous ne saurions descendre en ce détail. Nous ne pouvons néanmoins nous dispenser de fournir quelques indications sommaires sur le mécanisme de cette rythmique. Chacun de nos vers épiques, alexandrins ou décasyllabiques, est lié à ceux qui le précèdent ou qui le suivent par le lien étroit de l'assonance. L'assonance, qu'il ne faut pas confondre avec la rime, porte uniquement sur la dernière syllabe tonique ou accentuée; la rime, au contraire, porte non seulement sur cette dernière voyelle sonore, mais sur tout ce qui la suit. Ces définitions ont besoin d'être éclaircies par des exemples.

Donc voici des vers assonancés :

Ce fu à une feste du baron saint Basile.
Garniers, li fiz Doon, a faite la vegile;
La messe li chanta li evesques Morises.
Il offri de besans qui bien valoit cent livres,
Et Aie la duchoise et noches et afiches....
Sont venu au palais quant la messe fu dite.
Devant le Roi jurerent, si que François l'oïrent,
Que Garniers vot mordrir le Roi par felonnie [2].

Et voici des vers rimés :

Charles li Rois fu moult de grant coraje;
La cité voit et l'ancïen estaje
C'a force tienent li Sarrazin aufaje.
Lors s'apansa de merveillex barnaje,

1. Dans l'un et l'autre cas, à la fin du premier comme du second hémistiche, les notations muettes *es*, *et*, *ent*, suivent tout naturellement la loi de l'*e* simple : *Er seir vus huberjast*ES *en vos cambres perin*ES. — *L'Emperere s'asist, un petit se repos*ET. — *Tute jur se deport*ENT, *giuent e esbani*ENT (*Pelerinage*).

2. *Aye d'Avignon*, vers 343 et suiv.

Cà un des pers qu'iert de grant vasselaje
Donra la vile et le mestre manaje,
Qui gardera la terre et le rivaje :
Si l'an fera feauté et omaje [1].

On saisira facilement, en lisant les deux passages que nous venons de transcrire, la différence entre les deux systèmes de l'assonance et de la rime. L'assonance est un procédé des temps primitifs (on aurait dit « barbares » il y a cent ans), alors que l'on écoute nos vieux poèmes et qu'on ne les lit pas, parce qu'on ne sait pas lire. Mais bientôt viendra un temps plus civilisé et, parmi les auditeurs de nos chansons, il y en aura plus d'un qui prendra un véritable plaisir à lire nos romans et à en demander copie. Durant la première époque, qui est celle de l'ignorance, l'assonance suffit à tout : car elle est faite pour les oreilles et non pour les yeux [2]. Mais les lettrés ne s'en contentèrent pas, et il fallut un jour leur donner satisfaction. De là, la rime [3].

L'élision n'atteint généralement que la lettre *e*. Encore y a-t-il eu quelque hésitation à ce sujet et, dans le *Roland* notamment, il est permis au poète d'élider cet *e* ou de ne point l'élider. L'hiatus est toléré pourvu que la dernière syllabe du premier mot soit une syllabe tonique [4]. C'est peut-être ici qu'il y aurait lieu de parler aussi de la césure. Dans l'alexandrin, sa place est toujours fixée après la sixième syllabe accentuée ; mais il faut ici distinguer deux sortes de décasyllabes. L'un (c'est le cas le plus fréquent) a sa césure après la quatrième syllabe tonique : *Le cuer d'un home vaut tout l'or d'un païs;* l'autre, dont on trouve le type dans *Girard de Roussillon*, dans *Aïol* et dans cette ignoble parodie qui a pour titre *Audigier*, nous l'offre après la sixième : *Mult tost s'est endormis li bacheliers. — La batalha e l'estorn fan remaner. — Tel conte d'Audigier que en set pou.* Enfin nous retrouvons çà et là dans nos romans, mais fort rarement, la césure lyrique qui donne à l'*e* muet, à la quatrième syllabe, la valeur d'une tonique : *Et à Lengres seroie*

1. *Aimeri de Narbonne*, vers 320-327. C'est à dessein que nous citons ici des couplets féminins. Pour des motifs qu'il est facile de déduire, l'assonance y est demeurée plus longtemps que dans les masculins

2. L'assonance est restée jusqu'à nos jours en un grand nombre de chants populaires, de rondes ou de complaintes.

3. Voir, dans nos *Épopées françaises* (I, p. 335), la Table complète des chansons assonancées et des chansons rimées.

4. G. Paris, *l. c.*, p. 59.

malbaillis. Ce sont là des exceptions. Le véritable décasyllabe français est celui du *Roland* qui, vainqueur, a traversé les siècles. C'est le cas de protester ici contre tous les essais prétendus rythmiques de ces décadents contemporains qui lancent dans la circulation de prétendus vers de neuf, de onze, de treize ou de quatorze pieds et qui regardent l'antique césure comme une mauvaise plaisanterie. Il y a plus de huit cents ans que nos vers classiques sont sortis du génie national sans qu'on puisse nommer celui qui les a inventés. Ils sont l'expression de ce génie, et il n'y a jamais eu, il n'y a pas, il n'y aura jamais, en dehors de ces rythmes vraiment français, que des essais puérils et des hardiesses inféconds.

Après le vers, le couplet épique.

Ce couplet s'appelait jadis une *laisse*. Toute chanson de geste se compose d'un certain nombre de ces laisses, et chacune de ces strophes est formée d'un nombre de vers qui a toujours varié. Depuis cinq vers jusqu'à cinq cents, et au delà. On sait d'ailleurs le lien qui unissait entre eux les vers d'un même couplet : c'était à l'origine la même assonance, et ce fut plus tard la même rime. Le couplet est donc, suivant les temps, « monoassonancé » ou monorime.

On a dépensé beaucoup d'encre à disserter sur l'origine de ces laisses, et l'on s'est particulièrement demandé si, par hasard, à l'origine, elles n'auraient pas été « limitées », c'est-à-dire composées uniformément d'un même nombre de vers. Il faut avouer que les documents font absolument défaut et qu'on en est réduit aux hypothèses. Les plus anciens couplets épiques (c'est peut-être la supposition la plus raisonnable) ont peut-être ressemblé aux strophes très régulières de ce *Saint Alexis* qui est une petite chanson de geste de l'ordre religieux. Mais de bonne heure notre épopée aura étouffé dans cette prison et se sera donné carrière.

Le début et la finale des laisses épiques méritent tout spécialement d'attirer l'attention. Le début est généralement *ex abrupto*, et le premier vers de chaque couplet ressemble plus ou moins au commencement d'un nouveau poème. Un tel procédé, comme on l'a déjà fait remarquer, peut se justifier de plus d'une façon. Les jongleurs qui chantaient nos romans ne les chantaient certes pas d'un bout à l'autre et se permettaient de

commencer leur séance épique par tel ou tel couplet auquel les poètes donnaient volontiers l'allure d'un vrai commencement. C'est ce que nous avons ailleurs appelé les « recommencements » de nos chansons. De temps en temps le jongleur éprouve le besoin de réveiller son auditoire parfois assoupi, et alors il s'écrie : *Or recommence bonne chanson nobile* [1]. Ou bien : *Or commence canchon de bien enluminée* [2]. Et cela à dix, à vingt, à trente reprises. Si, au contraire, sortant d'un lourd et long repas, les auditeurs font tapage, les jongleurs les rappellent maintes fois à l'ordre et au silence : *Or faites pais, si me laissez oïr*. Ce ne sont là, malgré tout, que des accidents, et le début *ex abrupto* est dans l'essence même de notre poésie épique. Si l'on ne possédait, pour une de nos chansons, que les premiers vers de toutes ses laisses, on pourrait, sans trop de peine, reconstituer les principaux traits de son affabulation. Il y a plus, et en un certain nombre de cas, ce premier vers de chaque couplet reproduit plus ou moins textuellement les derniers vers du couplet précédent. Voici, par exemple, la fin d'une laisse : *Jordains li enfes tient trestout à folie; Issuz est de la chambre*. Et voici le début de la laisse suivante : *De la chambre ist Jordains sans atargier*. C'est parfois un peu monotone, mais on s'y habitue.

Il ne faudrait pas croire cependant que cette répétition presque littérale soit d'un emploi très fréquent, et nos poètes se contentent le plus souvent de résumer, au début d'une laisse, les faits ou les discours qui sont contenus dans la laisse précédente. Ce n'est pas sans doute une règle générale, mais on en citerait aisément de très nombreux exemples.

La fin des laisses ne donne lieu qu'à une constatation importante. En un certain nombre de chansons qui appartiennent presque toutes à la geste de Guillaume [3] et dont la plupart sont en décasyllabes, le couplet se termine par un petit vers féminin de six syllabes, qui est en général d'un excellent effet :

Lors commencha les iex à rouellier,
Les dents à croistre et la teste à hochier ;
        Molt ot au cuer grant ire [4].

1. *Mort Aimeri*, etc.
2. *Jerusalem*, etc.
3. Voir aussi *Amis et Amiles*, *Jourdains de Blaivies*, etc.
4. *Aliscans*, vers 2493 et suiv.

Bien a li cuens sa voie acheminée :
Ciex le conduie ki fist ciel et rosée.
Et sa mere Marie [1].

N'aura mari en trestout son aé,
Ainçois devenra none [2].

Plus desire mellée ne fait gerfaut la grue,
Ne espreviers aloe [3].

L'origine de ce petit vers n'a pas encore été suffisamment étudiée. Peut-être faut-il y voir la répétition rythmique du second hémistiche du vers précédent; mais rien n'est sûr. Il en est de même pour la fameuse notation AOI qu'on lit à la fin de toutes les laisses du *Roland*. Nous avons dit quelque part que c'était une interjection analogue à notre *ohé* et qu'en réalité le cri *ahoy* était encore en usage dans la marine anglaise. Nous n'avons rien de mieux à proposer aujourd'hui.

Une question plus compliquée est celle des couplets similaires.

On appelle ainsi la double ou triple répétition, en deux ou trois laisses successives, sur deux ou trois assonances différentes, des mêmes idées, des mêmes faits, d'un même discours. Mais aucune définition ne serait ici suffisante : un exemple est rigoureusement indispensable, et nous sommes amené à le choisir dans le *Roland* où il n'y a pas moins de neuf types divers de ces répétitions étranges.

Donc nous ferons passer sous les yeux de notre lecteur l'épisode du cor d'après le manuscrit d'Oxford. Ce texte a le défaut d'être un peu trop connu; mais il faut en prendre son parti : le *Roland* tout entier est aujourd'hui célèbre. Il est, grâces à Dieu, « trop connu ».

I. Dist Oliviers : « Paien unt grant esforz ; — De noz Franceis m'i semblet aveir mult poi. — Cumpainz Rollanz, kar sunez vostre corn. — Si l'orrat Carles, si returnerat l'oz. » — Respunt Rollanz : « Jo fereie que fols. — En dulce France en perdreie mun los. — Sempres ferrai de Durendal granz colps : — Sanglenz en iert li branz entresqu'à l'or. — Felun païen mar i vindrent as porz. — Jo vus plevis, tuit sunt jugiet à mort. »

II. « Cumpainz Rollanz, l'olifant kar sunez. — Si l'orrat Carles, fera l'ost returner : — Succurrat nos li Reis od sun barnet. » — Respunt Rollanz : « Ne placet Damne Deu — Que mi parent pur mei seient blasmet — Ne France dulce ja chéet en viltet; — Einz i ferrai de Durendal asez, — Ma

1. *Aliscans*, vers 2065, 2066.
2. *Girars de Viane*, éd. Tarbé, p. 140,
3. *Bueves de Commarchis*, vers 926, 927.

bone espée que ai ceint à l'costet; — Tut en verrez le brant ensanglentet. Felun paien mar i sunt asemblet. — Jo vus plevis, tuit sunt à mort livret. »

III. « Cumpainz Rollanz, sunez vostre olifant : — Si l'orrat Carles ki est as porz passant. — Jo vus plevis, ja returnerunt Franc. » — « Ne placet Deu, ço li respunt Rollanz, — Que ço seit dit de nul hume vivant — Que pur paiens ja seie-jo cornant. — Ja n'en avrunt reproece mi parent. — Quant jo serai en la bataille grant — E jo ferrai e mil colps et set cenz, — De Durendal verrez l'acier sanglent. — Franceis sunt bon, si ferrunt vassalment. — Ja cil d'Espaigne n'avrunt de mort guarant. » (*Roland*, vers 1049-1081.

Et maintenant, quelle est l'origine de ces couplets similaires dont nous venons d'offrir un type si exact? Quelle en est la nature et quel en est le caractère?

En dépit de tous les systèmes qui ont été proposés, nous persistons à croire que ces répétitions sont un procédé artistique.

Oui, avant notre *Roland*, au xe siècle peut-être, il est possible qu'il n'en ait pas été ainsi. Il est possible qu'en cette première époque si mal connue de l'histoire de notre épopée, les jongleurs aient fait copier, à la suite l'un de l'autre, sur leurs petits manuscrits portatifs, deux ou trois laisses qui étaient empruntées à deux ou trois versions différentes et qu'ils chantaient *ad libitum*, tantôt l'une et tantôt l'autre. L'oraison funèbre de Roland aurait même gardé dans notre vieux poème un vestige précieux de cet usage, et c'est ainsi qu'on explique pourquoi le grand empereur dit en un premier couplet de ce touchant panégyrique : « *Quand je serai à Laon* », et dans un second : « *Quand je serai à Aix.* » Cette hypothèse est donc admissible pour une antiquité très reculée et dont nous n'avons pas la clef. Mais je dis, mais je m'obstine à croire qu'à part cette exception, nos couplets similaires ont été *voulus* par les poètes. J'en ai donné naguère une preuve à laquelle on ne peut vraiment rien opposer. C'est qu'il arrive qu'au lieu de se répéter servilement, ces laisses se COMPLÈTENT. Voyez plutôt les célèbres adieux de Roland à sa Durandal : dans la première strophe, le héros rappelle, sans rien préciser, le vague souvenir de toutes ses victoires; dans le second, au contraire, il énumère ses conquêtes par leurs noms et reporte sa pensée au jour où il reçut sa bonne épée des mains de Charlemagne; dans le troisième, enfin, il songe à toutes les reliques qui sont dans le pommeau de Durandal. On pourrait

dire avec justice que la première de ces laisses est narrative, la deuxième patriotique et la troisième religieuse. Donc ce ne sont là ni des rédactions nouvelles, ni des variantes à l'usage des jongleurs, ni des couplets de rechange qui feraient double emploi. Ce sont des morceaux qui se complètent; c'est l'œuvre d'un art naïf et populaire. On peut le jurer par l'émotion que l'on ressent à la lecture de ces couplets si artistiquement, si utilement repétés [1].

Tout n'était pas artistique dans cette versification qu'il ne faudrait pas louer à l'excès. Ces tirades monorimes étaient tolérables quand les couplets n'avaient guère en moyenne, comme dans le *Roland*, plus de quinze à vingt vers. Mais j'ai là sous les yeux une tirade de *Huon de Bordeaux* où l'on ne compte pas moins de cinq cents vers masculins en *i* [2], et il y en a, sur cette même assonance, de plus longues encore dans les *Lorrains*. Voici plus loin, dans ce même *Huon*, un autre couplet en *er* de plus de onze cents vers. Quelle monotonie désespérante! Quelle invitation perpétuelle à la cheville et au cliché! Quel insupportable prurit et agacement!

C'est en vain que certains raffinés ont voulu perfectionner cette technique en la compliquant. C'est en vain qu'Adenet dans sa *Berte*, et Girard d'Amiens (un médiocre, s'il en fut) dans sa pauvre compilation sur Charlemagne, firent suivre régulièrement un couplet masculin en *er* d'un féminin en *ere*, une laisse masculine en *a* d'une féminine en *age*, une strophe masculine en *ent* d'une féminine en *ente*; c'est en vain que l'auteur anonyme de *Brun de la Montaigne* s'imposa la loi (qui a si malheureusement triomphé) de ne jamais placer une syllabe atone à la fin du premier hémistiche « sans en procurer l'élision en la faisant suivre d'un mot commençant par une voyelle » [3]. Ces prétendus perfectionnements et remèdes n'étaient pas faits pour rétablir la santé d'une versification aussi malade. Son agonie dura un ou deux siècles, mais elle méritait de mourir et mourut.

1. *Épopées françaises*, I, p. 364, 365. Rosenberg (*Rolandskvadet*, p. 189), cité par Nyrop (*l. c.*, p. 30), signale des répétitions analogues dans la littérature nordique, et surtout dans les chants de guerre.
2. Éd. des *Anciens poètes de la France*, p. 18-33, etc.
3. Paul Meyer, *Brun de la Montaigne*, p. xv.

Que nos chansons de geste aient été véritablement chantées [1] (et non pas lues ou déclamées), leur nom le prouve et suffirait à le prouver [2]. Mais quel était ce chant ou plutôt cette mélopée? C'est ce qu'il nous est donné de soupçonner plutôt que de connaître. Ce devait être un récitatif très simple qui était le même pour toutes les strophes et qui, dans chaque strophe, devait aussi être le même pour tous les vers à l'exception du premier et quelquefois du dernier [3]. Ce récitatif, nous en avons l'assurance, était soutenu par un accompagnement de violon ou de vielle, et cet accompagnement n'était pas sans doute plus compliqué que le chant lui-même. J'imagine encore qu'entre chaque couplet, le jongleur exécutait une ritournelle fort brève [4] qui devait servir en même temps de prélude et qui correspondait à l'*ohé*, à l'*aoi* de la *Chanson de Roland*. Somme toute, nous ne possédons guère d'autre document (c'est bien peu) que le manuscrit de ce délicieux petit poème, *Aucassin et Nicolette*, « où les laisses monorines qui alternent avec des morceaux en prose sont accompagnées de musique » [5]. Or le premier vers de chacune de ces laisses est sur un air et le second sur un autre. Gaston Paris à qui nous devons cette remarque [6] conclut avec raison que tous les vers impairs se chantaient comme le premier, et tous les vers pairs comme le second [7]. Le dernier vers de chaque cou-

1. Elles étaient chantées par les jongleurs. Les jongleurs, qui sont d'origine romaine, étaient divisés en un certain nombre de groupes (jongleurs musiciens, jongleurs saltimbanques, etc.). Le plus respecté de tous ces groupes, le seul dont l'Église approuvât la fonction, était celui des jongleurs qui chantaient notre épopée, des « jongleurs de geste ». Ils s'accompagnaient, en chantant nos couplets épiques, avec un instrument nommé *vielle*, qui correspondait à notre violon, mais qui était de dimensions plus considérables et muni d'un archet beaucoup plus recourbé que le nôtre. Voir les textes sur les jongleurs que nous avons accumulés dans le tome II des *Épopées françaises* (p. 1-225).

2. On « déclamait » jusqu'aux chroniques comme le *Menestrel de Reims* (Nyrop, *l. c.*, p. 206).

3. Gaston Paris, *Chanson de Roland*, p. VIII.

4. Voir le texte de *Horn*, cité par Nyrop, *l. c.*, p. 285.

5. *Romania*, XIII, p. 620.

6. *La Littérature française au moyen âge*, p. 39.

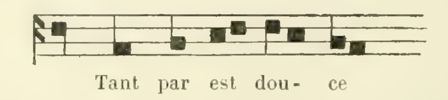
7. Voici la notation des deux premiers vers d'*Aucassin* :



plet « avait une modulation à lui, comme il avait souvent une forme à lui ». Il est vrai que les charmants couplets d'*Aucassin* ne sauraient être absolument assimilés à des laisses de chansons de geste, mais enfin l'hypothèse est ici des plus probables. Dans le *Jeu* de *Robin et Marion*, dans cette si jolie pastourelle, on voit un grossier personnage, du nom de Gautier, chanter tout à coup un vers de cet *Audigier* qui est certainement la plus abominable de toutes les parodies de nos chansons. Ce vers est muni de sa notation musicale, et c'est peut-être là, hélas! notre plus sûr document [1]. Il serait téméraire d'aller plus loin et d'affirmer que chaque poème avait sa mélodie spéciale. C'est également à tort qu'on a pu dire, d'une façon trop générale, qu'après le milieu du XIVe siècle, on ne chantait plus les chansons de geste, et nous avons prouvé ailleurs qu'au XVe siècle, on les chantait encore, mais çà et là et rarement. Somme toute, ces études sur la musique de nos chansons sont à l'état rudimentaire et il convient d'espérer qu'on les poussera bientôt plus loin. L'autre jour, la découverte, à Delphes, d'un fragment de musique grecque a fait tressaillir de joie tous les érudits et tous les artistes. Sans vouloir rabaisser l'art grec, j'estime que plus d'un serait heureux parmi nous, si l'on découvrait un jour la notation complète du *Girard de Roussillon* ou du *Roland*.

La charpente des chansons de geste. — Le moule épique. — Nous voici donc en possession des premières notions rigoureusement indispensables qui ont pour objet les manuscrits, la langue, la versification et la musique des chansons de geste :

Et voici la notation du dernier vers de la première laisse :



Voir *Nouvelles françoises du XIIIe siècle*, par L. Moland et C. d'Hericault, p. 231, 232.

1. Nous reproduisons cette notation d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale fr. 25566, f° 48, v°.



mais ce ne sont guère là que des caractères externes de notre épopée, et il est temps maintenant de placer sous nos yeux un de nos vieux poèmes et d'en étudier attentivement la charpente.

On ne peut pas dire de leurs débuts « qu'ils aient toujours quelque chose de rare » ; mais, à tout le moins, ils sont originaux et ne ressemblent pas à ceux des poèmes antiques. Cet art du moyen âge est loin d'être parfait, mais il lui arrive souvent de ne rien devoir à personne, et c'est ici le cas. Donc, nos épiques ont vingt façons à eux de commencer leurs chansons. Tantôt ils entrent brusquement en matière : *Un jurn fut Carlemaine à l'Saint-Denis mustier* [1], et voilà qui sent son antiquité ; tantôt ils se persuadent qu'ils ont le devoir de faire tout d'abord connaître à leurs auditeurs le nom du personnage qui sera le héros de leur fiction : *C'est d'Aimeri, le hardi corageus* [2], et voilà qui est plus moderne. Leur procédé le plus ordinaire et qui est aussi le plus logique, c'est de donner plus ou moins brièvement le sommaire de toute leur affabulation. Il y a de ces sommaires qui sont célèbres et mériteraient de l'être davantage. Tel est l'admirable début d'*Antioche* : « Vous allez aujourd'hui entendre parler de Jérusalem et de ceux qui allèrent y adorer le saint Sépulcre. Il leur fallut pour Dieu endurer mainte peine, la soif, le chaud, la froidure, la veille, la faim. Certes le Seigneur Dieu a bien dû les en récompenser là haut et placer leurs âmes dans la gloire. » On voudra sans doute lire intégralement un tel morceau, et l'on ne craindra point de s'écrier après cette lecture [3] : « L'*Iliade* commence moins fièrement. » Nos poètes se plaisent ailleurs à glacer d'effroi leur auditoire, en lui décrivant par avance l'horreur des événements qu'ils vont raconter : *S'entendre me volés, ja vous sera contée — La verité com Rome fut destruite et gastée — Et la cité fondue, destruite et cravantée* [4], et il y a certains de ces débuts prophétiques qui, en effet, sont longs à faire peur. On leur préférait sans doute ces exordes printaniers, qui sont si fréquents dans nos chansons et qui exhalent une si bonne senteur de prés verts et d'églantiers en fleur : *Ce fu el mois de mai*

1. *Pelerinage à Jerusalem.*
2. *Prise de Cordres.*
3. *Épopées françaises*, I, p. 376. Cf. le début d'*Aspremont* : « Je vous dirai d'Eaumont et d'Agolant — Et d'Aspremont où rude fut la bataille, etc. »
4. *Destruction de Rome.*

que la rose est florie. — Que li rossignol chante et li oriol crie[1]. On aimait mieux ces parfums et ces chants que la sécheresse d'autres romans où l'auteur se contentait de déclarer qu'il écrivait tout uniment la suite d'un autre poème : *Oï avez d'Ayen, la belle d'Avignon*[2]. Ce genre de début avait au moins cette qualité : il était bref autant que sec, mais surtout il n'était ni prétentieux ni pédant. On n'en saurait dire autant de ces autres commencements où le trouvère s'évertue à nous attester que sa chanson n'est pas une histoire, mais de l'histoire, et qu'enfin, c'est vraiment arrivé : *Toute est de vieille hystoire de lonc tens pourpensée*[3], ou encore : *Ce n'est mie menchoigne, mais fine verités*[4]. Le malheur, c'est que ces hommes d'esprit prétendent ici nous fournir leurs preuves, et qu'ils nous nomment, avec une mauvaise foi naïve, l'abbaye où ils ont eu l'heureuse chance de découvrir un jour, par hasard, la matière de leur chanson. Comme ils avaient le flair que les véritables annales de la France étaient réellement conservées à Saint-Denis, c'est à Saint-Denis qu'ils placent de préférence la source de leur œuvre : *L'estoire en est au mostier Saint Denis*[5], — *Là où les gestes de France sont escriptes*[6]; mais, d'ailleurs, ils ne sont pas exclusifs, et il en est qui s'autorisent ici de Cluny[7] ou de Saint-Fagon[8]. Plusieurs paient d'audace et ont l'effronterie de nous nommer l'excellent moine qui a eu la bonté de leur communiquer le si précieux manuscrit dont ils ont tiré leur chef-d'œuvre : il s'appelait Savari, s'il vous plaît[9], à moins toutefois que ce ne fût Nicolas[10]. De toute façon, ajoutent-ils, c'est fort ancien : *Oiez chanson qui est vieille et antie*[11], et cependant c'est nouveau ou à peu près nouveau : *Pieça ne fu contée*[12]. Et puis, ajoute parfois le jongleur qui se fait grave, c'est moral, c'est

1. *Foulques de Candie*, début de la « sixième chanson ».
2. *Gui de Nanteuil.*
3. *Siege de Barbastre.*
4. *Fierabras.*
5. *Girars de Viane.*
6. *Mort Aimeri de Narbonne.*
7. *Foulques de Candie.*
8. *Elioxe.*
9. *Berte.*
10. *Enfances Ogier* et *Bueves de Commarchis.*
11. *Jourdains de Blaivies.*
12. *Siege de Barbastre.*

on ne peut plus moral : *Qui sa chanson volontiers entendra — Mains bons essanples escouter i pora* [1]. Notre homme, d'ailleurs, ne reste pas longtemps sérieux, et on le voit bientôt s'animer, s'échauffer, se mettre en rage. D'où vient? C'est qu'il songe à tous les autres « artistes » qui colportent comme lui des chansons de geste; c'est qu'il pense à la concurrence et au tort que ces rivaux peuvent lui faire. Il n'hésite pas à déclarer que ce sont là les derniers des misérables et que leur marchandise est frelatée : *Vilains juglere ne sai por quei se vant* [2]. Ce qu'il leur reproche surtout, c'est leur scandaleuse, leur irrémédiable ignorance : *Cil jugleor, saciés, n'en sevent guere; — De la canchon ont corrompu la geste* [3]. Parlez-moi au contraire des vers qu'il va débiter, lui : c'est bien dit, c'est véridique, c'est exquis, et rien ne saurait vraiment être comparé à une œuvre aussi achevée : *Meillor ne puet estre ditte n'oïe* [4]. Il est toujours pénible de voir ainsi les gens se donner de l'encensoir, et c'est avec quelque soulagement qu'on entend d'autres chanteurs parler un peu moins d'eux-mêmes, un peu plus de Dieu et de la France. Ce que ces bonnes âmes demandent à Dieu, c'est de bénir leurs auditeurs : *Segnour, oiés, ke Jhesus bien vous fache, — Li glorieus, ki nous fist à s'ymage* [5]. Ce qu'ils disent de la France, c'est quelque chose de semblable à cet incomparable début du *Couronnement Looys* : « Quand Dieu créa cent royaumes, le meilleur fut douce France, et le premier roi que Dieu lui envoya fut couronné sur l'ordre de ses anges. » Mais tous nos trouvères ne s'élèvent pas à une telle hauteur.

Le début de la chanson s'achève ainsi à travers le cri répété de *faites pais*, lequel correspond assez bien à celui qu'on entend dans nos collèges et dans nos chambres délibérantes : « Un peu de silence, messieurs. » Et c'est alors que le poème lui-même, que le vrai poème commence.

Ce n'est pas ici le lieu de le raconter.

Mais il est indubitable que, dans la plupart de nos chansons et notamment dans celles qui n'ont pas le cachet d'une très haute

1. *Bataille Loquifer.*
2. *Couronnement Looys.*
3. *Chevalerie Ogier.*
4. *Girars de Viane.*
5. *Huon de Bordeaux.*

et vénérable antiquité, on constate aisément un certain nombre de lieux communs épiques, de formules, nous allions dire de « clichés » que l'on retrouve, hélas! en dix, en vingt autres chansons. Le jour devait venir et est en effet venu où des poètes sans inspiration et sans idées se sont bornés à mettre en œuvre, tellement quellement, un lot de ces lieux communs qu'ils ont cousus, tant bien que mal, les uns à la suite des autres. Bref, et pour prendre ici une autre image, il y a eu, dès le XIII[e] siècle à tout le moins, et même auparavant, ce que nous avons naguères appelé le « moule épique ». Une fois ce moule trouvé, il ne s'agissait plus, pour en faire sortir une œuvre plus ou moins attrayante, que d'y jeter un métal plus ou moins précieux. La vérité me force à dire qu'en fait de métal, le cuivre semble avoir été moins rare que l'or.

Quoi qu'il en soit, c'est ce *moule épique*, ce sont ces lieux communs que nous voudrions faire connaître. Ils occupent, dans notre épopée, quelques cents milliers de vers.

Les plus importants de ces lieux communs, ce sont ceux qui atteignent non pas la forme, mais le fond même du récit; ce sont ces épisodes que vingt de nos trouvères ont audacieusement empruntés à leurs devanciers et qu'ils ont ensuite reproduits avec une imperturbable servilité. Le *Roland* débute, comme chacun sait, par le tableau animé de deux cours plénières dont l'une se tient chez le roi sarrasin Marsile et la seconde chez l'empereur Charles. Eh bien! la cour plénière sera désormais l'élément obligé d'un certain nombre de nos chansons [1]. Devant cette assemblée solennelle un ambassadeur est souvent introduit [2], qui parle tantôt au nom d'un vassal révolté, tantôt au nom d'un prince mécréant. Ce messager, qui ne ressemble en rien au diplomate de nos jours, tient un langage qui est le plus souvent d'une violence et d'une hardiesse au delà de toute mesure. On le retrouve en plusieurs de nos poèmes, et il y a là ce qu'on pourrait en style trop vulgaire appeler « le cliché de l'ambassadeur ». Mais ce qui est le plus communément répandu, ce qu'on peut lire (il y faut quelque courage) dans une quaran-

1. *Renaus de Montauban*, la *Chevalerie Ogier*, *Aspremont*, l'*Entrée de Spagne*, etc.
2. *Roland*, *Aspremont*, etc.

taine de nos romans, c'est le long, le très long récit d'une guerre contre les Infidèles. Or cette guerre a partout les mêmes péripéties, les mêmes épisodes, la même allure [1]. On y fait invariablement le siège d'une ville que l'on finit toujours par emporter d'assaut; mais, après la ville, il reste encore à prendre le château qui la domine et en est la meilleure défense. Nouveau siège, nouvel assaut. Puis c'est une bataille rangée, qui se termine régulièrement par un duel suprême entre le héros chrétien de la chanson et quelque horrible géant sarrasin [2]. Il est à peine nécessaire d'ajouter que la ville de la chrétienté qui est le plus souvent prise, brûlée, reprise et délivrée, c'est Rome. Vingt fois dans nos chansons, le Pape est menacé par les païens, sauvé par les Français [3]. C'est plus historique qu'on ne le pense. Ce qui l'est beaucoup moins, c'est l'apparition, la sempiternelle apparition d'un allié inattendu qui vient en aide aux chrétiens vaincus et prisonniers, et cet allié, c'est inévitablement une princesse sarrasine (généralement la fille de l'Émir) qui se prend d'un amour soudain pour le plus jeune et le plus beau de ces Français captifs, qui se convertit à notre foi moins par amour de Dieu que par désir du mariage, et qui, avec une désinvolture sauvage et invraisemblable même au Dahomey, trahit son père, ses dieux et son pays pour tomber enfin aux bras de je ne sais quel Olivier ou de je ne sais quel Guillaume [4]. Ce personnage si mal observé, ce fantoche a cependant charmé nos pères qui ne s'en sont point lassés. Le mariage de ces ingénues a du moins cet avantage de mettre fin à de trop longs poèmes, mais il est accompagné trop souvent du baptême forcé ou du massacre de tous les païens, de cette infamie et de cette cruauté sans nom contre laquelle nous avons si souvent protesté.

Ce sont là les grands lieux communs de notre épopée. Il en est d'autres dont nous avons déjà eu lieu de dire ailleurs

1. En laissant de côté *Antioche* et *Jerusalem*, qui sont des poèmes historiques, il est trop facile de signaler ici (après le *Roland* et l'*Aliscans*) l'*Entrée de Spagne*, *Gui de Bourgogne*, *Anseïs de Carthage*, *Aimeri de Narbonne*, la *Prise d'Orange*, le *Siège de Narbonne*, la *Prise de Cordres*, *Foulques de Candie*, *Guibert d'Andrenas*, *Aiquin*, etc.

2. *Ogier*, *Entrée de Spagne*, *Jourdains de Blaivies*, *Otinel*, etc.

3. *Couronnement Looys*, *Mainet*, *Destruction de Rome*, *Ogier*, *Aspremont*, etc.

4. *Fierabras*, *Doon de Maïence*, *Huon de Bordeaux*, *Foulques de Candie*, *Prise d'Orange*, etc.

quelques mots, qui sont plus restreints sans doute et moins importants, mais dont on n'a guère moins abusé. La liste en serait trop étendue. C'est, par exemple, ce pauvre enfant royal qui naît dans la misère, dans l'exil, dans les larmes[1], et qui est un jour abandonné par une mégère ou par un traître au fond d'un grand bois où il est allaité et nourri par quelque fauve[2]; c'est cette fameuse croix « sur l'épaule droite » à laquelle on reconnaît les fils d'empereurs ou de rois[3]; c'est encore ce petit héritier d'un chevalier ou d'un baron, c'est ce jeune noble dont la naissance est ignorée, et qui (comme nous avons eu déjà l'occasion de le signaler) est très prosaïquement élevé par un vilain ou par une marchande également vulgaires[4]. Puis, il y a cette partie d'échecs dont on nous a vraiment persécutés et où l'on voit tant de fois un joueur furibond qui tue net son infortuné adversaire avec un de ces formidables échiquiers du moyen âge dont les nôtres ne sauraient donner une idée[5]. Faut-il parler du cor magique qui nous plaît aux lèvres d'Huon de Bordeaux, de ce client si étourdi et si charmant du nain Oberon, mais dont le son, trop souvent répété, finit par nous agacer ou nous endormir[6]. Il en est de même pour les héroïnes de tant de romans (même à la meilleure époque) dont la sensualité agressive est faite pour révolter les moins prudes et qui s'offrent brutalement à ceux mêmes qui ne veulent pas d'elles. D'autres légendes honorent davantage l'âme humaine et nous consolent un peu de ces sauvageries. Telle est celle de la femme innocente et persécutée, dont la vertu est enfin remise en lumière; telle est celle du traître qui commet cent crimes invraisemblables, mais qui est un jour dévoilé et puni[7]; telle est celle enfin de ce vilain qui, à force d'accomplir de beaux faits d'armes et des actes de haut dévouement, s'élève au niveau des plus

1. *Enfances Roland*, *Parise*, *Aïol*, *Enfances Vivien*, etc.
2. Voir *Épopées françaises*, II, p. 497.
3. *Ibid.*
4. *Enfances Vivien*, *Hervis de Metz*, *Florent et Octavian*.
5. *Ogier*, *Renaus de Montauban*, etc.
6. *Huon de Bordeaux*, le *Chevalier au Cygne*, etc.
7. Voir Macaire dans *Aïol* et dans la *Reine Sibille*; Hardré dans *Parise*, *Gui de Nanteuil* et les *Lorrains*; Alori, dans *Jehan de Lanson*; Fromont, dans *Garin le Loherain* et *Jourdain de Blaivies*; Thibaut d'Aspremont dans *Gaidon*; Driamadant dans *Garin de Montglane*; Amauri, Gérard et Gibouard dans *Huon de Bordeaux*; Hervieu dans *Gui de Nanteuil*, etc., etc.

nobles et des plus vaillants chevaliers[1]. Voilà de ces lieux communs pour lesquels on serait tenté d'être moins sévère.

Il y a d'autres formules qui, comme nous le disions plus haut, n'affectent que la forme de nos chansons. Elles semblent moins graves et le sont en effet; mais, comme elles foisonnent à chaque page, on en est encore plus importuné que des autres. Ce sont ces innombrables chevilles dont quelques juges trop bienveillants ont cru atténuer l'insupportable médiocrité en les décorant sans discernement du nom d'épithètes homériques. Ce sont ces noms de Saints qui varient à chaque couplet selon les besoins de la rime, de telle sorte que c'est saint Sim*on* qu'on invoque dans les couplets en *on*, saint Am*ant* dans les couplets en *ant* et saint Lég*er* dans les couplets en *ier*. Ce sont encore ces recommencements dont nous avons déjà dit quelques mots : *Or commence chançon merveilleuse, esforcie*[2]; ce sont, dans le même ordre d'idées, ces *or lairons ci* et ces *si vous dirons* qui sont décidément des transitions par trop naïves et rudimentaires[3]. Ce sont aussi ces petits tableaux printaniers qui égaient un instant la monotonie de tant de couplets un peu gris : *Ce fu el mois de mai que la rose est florie*[4]. C'est l'annonce sans cesse renouvelée des événements ultérieurs : *Si com l'histoire après le contera*[5]; c'est la prophétie émue de ceux de ces événements qui sont les plus dramatiques et les plus sanglants : *Hé Dex! si en sera mainte larme plorée, Et tant pié et tant poing, tante teste coupée*[6]; c'est la description détaillée de chacun de ces faits douloureux : *Là veïssiez si grant dolor de gent, Tant home mort et navret et sanglent*[7]. Ajoutez à toutes ces formules qui tourbillonnent comme grêle autour de vous, ajoutez l'emploi immodéré des songes, l'abus des proverbes (*com li vilains le dit en reprovier*) et les développements interminables de ces prières où l'on résume en cent vers l'histoire de tout l'Ancien et de tout le Nouveau Testament, et qui se terminent invariablement par des vers semblables à

1. *Reine Sibille, Gaidon, Gaufrey*, etc.
2. *Siège de Barbastre*, etc.
3. *Or lairons ci der bon oste Guimant*; *Si vous dirons d'Auberi le vaillant* (*Auberi*, éd. Tobler, p. 37).
4. *Foulques de Candie*, etc.
5. *Siège de Narbonne*, etc.
6. *Destruction de Rome*, etc.
7. *Roland*, vers 1622, etc.

celui-ci : *Si com c'est voirs que nos ice creons;* repassez dans votre esprit tous les lieux communs, tous les clichés, toutes les formules que nous venons de vous faire subir, et vous reculerez peut-être devant la lecture de nos chansons. Mais nous ne vous en montrons ici que les défauts, et il serait injuste d'en méconnaître les véritables beautés qui sont nombreuses et profondes.

Il n'y a plus guère à parler que de la fin de nos vieux poèmes qui a été, comme le début, envahie par la formule. Le *Roland* échappe, encore ici, à cette odieuse banalité. Nous y restons sur le spectacle du grand empereur qui, chargé d'ans, épuisé par tant d'augustes labeurs et sur le point de prendre enfin un légitime repos, entend soudain la voix de Dieu qui lui crie : Va ! Mais combien sont différentes la plupart de nos autres finales ! Si encore le jongleur se contentait de nous dire : *Alés vous en, li romans est finis*, nous nous en irions sur-le-champ, soulagés et joyeux; mais le chanteur nous tient et ne nous lâche pas. Il se prend à adresser à ses auditeurs les compliments qu'ils méritent; il n'a garde de s'oublier lui-même, se décerne des éloges qui peuvent sembler excessifs et déclare enfin, d'un ton modeste, qu'aucun homme n'a jamais rien chanté d'aussi parfait. Là-dessus il annonce que sa chanson aura une suite, ce qui est fait pour encourager ou désoler son public. Il croirait d'ailleurs manquer à son devoir s'il ne jetait encore quelques injures à la tête de ses confrères, les autres jongleurs. Puis, il déclare qu'il a soif, très soif, ce qui est absolument sincère, fait quelquefois un peu de morale, ce qui vaut mieux, et termine noblement par une prière et par un *amen* sortis du cœur [1]. Une prière n'est jamais un lieu commun.

Et tel est le moule épique.

1. « Cil Damedex qui onques ne menti — Nous doinst trestous venir à sa merci. — *Amen, amen*, que Diex l'otroit issy. » (*Auberi.*) L'auteur de *Girard de Roussillon* termine sa belle chanson par les premiers mots du texte liturgique bien connu : *Tu autem, Domine*, etc.

III. — Le style des Chansons de geste; leur physionomie religieuse, politique et morale.

Le style des chansons de geste. — Quand on entreprend d'étudier le style des chansons de geste (nous ne parlons ici que des plus anciennes et de celles seulement qui ont droit au nom d'épopées), il convient de se rappeler tout d'abord quelles sont les conditions où la véritable Épopée se produit. Elle est, comme on l'a vu, précédée de rondes populaires, de complaintes ou de péans qui sont chantés et dansés par tout un peuple et dont les auteurs restent toujours inconnus. L'Épopée, qui naît de ces chants, participe de leur nature. Elle est traditionnelle, elle est nationale, elle est anonyme. C'est moins une œuvre d'art qu'un produit du sol. Il ne faut pas se représenter nos premiers épiques comme des poètes de bureau ciselant leurs épithètes, songeant de loin à leur trait de la fin, élaborant consciencieusement la disposition de leurs mots et la sonorité de leurs rimes. Ils n'ont rien de commun avec l'incomparable génie d'un Virgile ou d'un Dante : ils sont « naturels ».

Nous prononcions tout à l'heure ce mot « national » : c'est la meilleure qualification qui convienne au style de nos premières chansons. Il ne faudrait pas s'imaginer que l'auteur du *Roland* ait trouvé le style de son poème, et je me persuade que toutes les chansons des xe et xie siècles avaient à peu près le même agencement, le même caractère. Cette forme spéciale, cette prosodie, cette poésie ont eu en même temps leur éclosion sur toutes les lèvres de la nation. Sans doute l'auteur du *Roland* y a ajouté les inventions de son beau tempérament de poète; il a groupé et entrelacé les épisodes de son poème avec un art qu'on ne saurait méconnaître; il y a laissé enfin les traces d'une certaine personnalité, qui était très haute. Il en a été de même pour le *Girard de Roussillon* et pour quelques autres de nos premiers romans. Mais véritablement, c'est là tout ce qu'on peut concéder, et il ne faudrait pas aller plus loin. La dominante de ce style est véritablement nationale. De telles chansons sont en quelque manière

véripensées par tout le monde et écrites par tout le monde. Si l'on retrouvait demain vingt autres *Roland*, ils seraient, j'en suis assuré, conçus selon le même système : on y constaterait lemême rythme, la même couleur, le même style enfin.

Le premier caractère de ce style national, c'est une certaine spontanéité qui exclut la recherche. Sauf de bien rares exceptions, nos épiques des tout premiers temps ne songent même pas à faire le plan de leurs poèmes. Ce que nous appelons la composition leur est généralement inconnu. Ce sont des improvisateurs ou des enfants. Ils marchent devant eux sans savoir où ils vont, ni quelles seront les étapes de leur route. A l'aventure, ils vont à l'aventure. Si l'on pouvait comparer leurs chansons à un délit (certains critiques ont été jusque-là) on ne saurait en tout cas les accuser de préméditation. Tout raffinement leur est étanger, comme aussi toute étude, et nous trouvons là une transition tout indiquée pour passer à leur second caractère qui est la méconnaissance ou plutôt l'ignorance de toute espèce de nuance. Certes ce ne sont pas des réalistes, mais leur idéalisme est sans profondeur. Pour tout dire en un mot, ce ne sont pas des observateurs, et ils descendent rarement au fond de leurs propres âmes. Il faut quelque effort aux hommes du XIX[e] siècle pour comprendre cette poésie brutalement primitive. Nous vivons aujourd'hui dans un monde de psychologie à outrance où d'impitoyables analystes étudient à la loupe le plus secret de nos sentiments et le plus caché de nos instincts. Paul Bourget fait école, et rien n'échappe à l'acier de ces scalpellistes. L'auteur d'*Ogier* et celui d'*Amis et Amiles* sont bien l'antithèse la plus exacte de tous ces Bourget. Leur psychologie est rudimentaire. L'homme est à leurs yeux tout mauvais ou tout bon. Cet incomparable et si délicat phénomène de la conversion, ils ne s'en rendent pas compte, et leurs héros se convertissent tout d'un bloc, criminels à midi, saints à une heure. Pas de lutte morale, pas d'hésitations, pas de déchirements, pas de drame intime. L'humanité est divisée en deux camps : les traîtres, d'une part, et les loyaux, de l'autre. Entre ces deux camps pas de va-et-vient ; pas même de déserteurs. Presque toujours on naît traître. Cet itinéraire douloureux et hésitant de l'âme humaine vers le

bien ou vers le mal, peu de nos poètes le connaissent, et il a fallu à l'auteur du *Roland* un talent au-dessus de son siècle pour nous avoir peint un Ganelon qui a quelques éclairs de vertu.

On comprend dès lors que l'épithète homérique ait plu à ces naïfs, à ces « simplistes ». Il y en a peu de traces dans le *Roland*, qui est l'œuvre d'un esprit supérieur et original ; mais cette épithète fleurit dans tous nos autres poèmes. Ernest Hello a naguères expliqué fort bien l'origine de ce procédé poétique. L'épithète homérique est, à ses yeux, une constatation qui est faite une fois pour toutes. Un jour Homère, voyant en son esprit Achille courir, l'appela « Achille aux pieds légers » ; mais alors même qu'Achille fut devenu paralytique, le poète aurait continué à le nommer πόδας ὠκυς, et cette appellation en effet ne faisait plus qu'un avec le héros. Il en est ainsi dans nos chansons. Nos vieux poètes, à raison de son étonnante majesté, se représentent toujours Charlemagne comme un centenaire, et lui donnent une barbe blanche à trente ans. Certaines femmes, qui ont à vingt ans le *vis cler*, le gardent ainsi jusqu'à soixante et au delà. Quand nos traîtres montrent le poing à quelque ennemi qu'ils vont faire tomber dans un piège mortel, ils n'en appellent pas moins leur victime des noms les plus honorables, le *fier* ou l'*alosé* : le tout suivant les besoins de l'assonance ou de la rime. Quels que soient ses défauts, on pardonnerait beaucoup à cette épithète plus pittoresque que sensée, si elle n'était pas aussi envahissante ; mais vraiment elle l'est trop, et il arrive un moment où elle révolte le lecteur. Dès le XII[e] siècle elle est difficile à subir, et il y en a parfois une par vers, voire deux [1]. Imaginez des centaines de vers avec cette surabondance d'images qui sont toujours les mêmes. L'usage en était excellent : l'abus fut un fléau.

La langue de notre épopée primitive est d'une simplicité qui ne satisfait pas les rhéteurs. Les uns la voudraient plus étoffée,

1. « Monte en la selle dou destrier *Arragon* ; — A son col pant un escu *à lion*. — François armerent le traïtor *felon* — De *blanc* haubert et d'iaume *peint à flor*. — Ceinte a l'espée *dont à or est li pons* ; — Monte en la selle dou bon destrier *gascon* » (*Amis et Amiles*, éd. C. Hoffmann, vers 1648 et suiv.). « Nos combatrons as espées *forbies*, — Je por Girart *à la chière hardie* — E' vos por Charle *à la barbe florie*. » (*Girars de Viane*, éd. P. Tarbé, p. 106.) Etc.

les autres plus fine. Cette langue est *une* en effet : elle n'a pas été forgée deux fois, par le peuple d'abord et ensuite par les savants. C'est un franc parler et sans alliage. A ceux qui aiment la phrase longue, il ne faut pas demander d'admirer celle de nos poètes qui ne dépasse pas souvent les limites d'un vers de dix ou de douze syllables. Pas d'incidentes : un substantif, un verbe, un régime. On a déjà observé avant nous qu'on y rencontre rarement le subjonctif, le conditionnel ou l'imparfait. C'est une suite de constatations brèves. Je ne pense pas d'ailleurs que l'auteur d'*Ogier* ou celui de *Roland* se soit dit une seule fois que l'harmonie est la loi du vers. Ils ont le sentiment du rythme; mais rien de plus. S'il est vrai que la poésie se compose d'un élément pittoresque et d'un élément musical, ils n'ont guères connu que le premier. Encore la nomenclature de leurs images est-elle assez restreinte. Mais tant de défauts sont largement compensés par une belle vigueur et une clarté sans seconde. Un mot dit tout : c'est du français.

Toute habileté est absente de ces poèmes sincères, et jusqu'à cette habileté même qui est de si bon aloi et qui consiste à préparer de loin, par des péripéties heureusement amenées, le dénouement d'une action que le lecteur doit entrevoir, mais ne doit pas connaître. Si les auditeurs de nos chansons ne devinaient pas longtemps à l'avance la conclusion de ces très candides romans, il faut croire qu'ils y mettaient vraiment beaucoup de mauvaise volonté, d'autant que le poète ne se gênait point pour la leur révéler à plus d'une reprise, et fort brutalement. On n'est pas haletant en les lisant ; on ne se dit pas avec un battement de cœur : « Que va-t-il arriver? Ce traître va-t-il triompher? Cette innocence va-t-elle succomber? » Nos conteurs ne sont au courant d'aucune des finesses de la vieille ou de la nouvelle rhétorique. L'art des transitions leur est absolument étranger, et ils ressemblent à ces enfants qui, racontant une histoire à leurs camarades, leur disent tout naïvement : « Je viens de vous parler de Louis; je vais maintenant vous parler de Charles. » Comme ils n'ont pas le sentiment de l'unité, il ne faut pas s'étonner s'ils interrompent tout à coup leur récit principal pour y intercaler à l'aveuglette je ne sais quel épisode de cinq cents vers, je ne sais quel hors-d'œuvre sans fin. Il en résulte, dans leurs poèmes, une

disproportion qui n'est pas faite pour plaire à des raffinés comme nous le sommes. Leur statue a une tête énorme et des jambes malingres, ou réciproquement. Ils n'en ont cure.

Voilà bien des défauts, et il importait de les mettre loyalement en pleine lumière. Oui, nos épiques ne sont pas observateurs; oui, ils ne connaissent aucune de ces multiples évolutions de l'âme humaine qui donnent tant de vie à nos romans de 1895; oui, tous les procédés, toutes les finesses classiques leur sont inconnues, et ils ne possèdent enfin ni l'élasticité de la langue, ni celle de la pensée. Ils sont lourds, et ne savent même pas ce que c'est que le sourire. Leur rire est épais, un peu comme celui d'un soudard. L'élément comique tient peu de place dans leur œuvre, et il a toujours je ne sais quelle grossièreté de chambrée, comme par exemple dans cette trop fameuse scène des *gabs* qui occupe la seconde partie du *Pelerinage à Jerusalem*. Il faut même ajouter que le sentiment de la nature est chose inconnue dans notre épopée; qu'on y rencontre seulement quelques jolies formules sur le printemps qui sont partout les mêmes, et qu'enfin saint François d'Assise est à peu près le seul, à cette époque, qui ait aimé, pour eux-mêmes et pour Dieu, le soleil, les champs et les oiseaux. Rien n'est plus fondé que tous ces reproches, et les apologistes les plus déterminés de notre vieille poésie épique en reconnaissent loyalement la justesse. Mais, en dépit de tant de critiques, nos antiques chansons ont une incontestable puissance et vitalité. Elles n'expriment que peu de sentiments et peu d'idées, mais elles les expriment avec une force que rien n'égale. Il en est un peu de nos vieux poèmes comme de la musique qui ne traduit bien, en somme, que deux états de notre âme, le repos et le mouvement, la tristesse et la joie, mais qui les interprète avec une vivacité et une profondeur que n'auront jamais tous les tableaux ni toutes les statues du monde.

Cette épopée française du moyen âge, elle a été, comme toutes les grandes choses, l'objet de dédains irréfléchis et d'un enthousiasme exagéré. Le temps du mépris est passé : il ne reviendra plus. Jusques dans les livres d'instruction primaire, jusques dans les plus humbles manuels, Roland triomphe, Roland règne, et, avec lui, vingt autres de nos héros qu'on n'ose plus

passer sous silence. Le jour n'est plus où un critique autorisé se permettait d'écrire ces lignes : « Le plus grand service que les chansons de geste rendirent à la littérature nationale, ce fut de disparaître et de céder la place à la prose [1]. » Il vient une heure où de tels aveuglements ne sont plus possibles, où de telles iniquités scandalisent.

Néanmoins, tous les ennemis de notre poésie nationale n'ont pas encore désarmé ; les vieilles préventions ne sont pas dissipées, et la passion anime toujours un débat qui semble vraiment interminable. Nous avons déjà eu lieu de répondre à plus d'une attaque, quand nous avons eu à juger la *Chanson de Roland*; mais il est d'autres sévérités contre lesquelles nous avons le devoir de protester énergiquement. Donc, on a pu dire et on a dit « que notre épopée n'avait pas un but élevé et qu'elle péchait par l'insuffisance de son merveilleux ». Rien n'est plus contraire à la vérité. Qu'on veuille bien, d'un esprit impartial et d'un regard tranquille, comparer entre elles les causes réelles, les causes historiques qui ont donné naissance, d'une part, à la guerre de Troie et, de l'autre, à celle de Jérusalem. Qu'on les étudie à la lumière de la critique, d'après les dernières données de la science, et qu'on nous dise, après avoir comparé ces deux luttes gigantesques, où est « le but le plus élevé ». Est-ce en Grèce ou en France? Est-ce dans l'*Iliade* ou dans *Antioche*? Je laisse de côté les fables qui ont pour objet Ménélas et Hélène, et ne veux considérer, dans le siège de la ville de Priam, que l'inévitable conflagration entre l'Europe et l'Asie. Mais, dans nos vieux poèmes, c'est encore le même antagonisme ; ce sont encore la vieille Europe et la vieille Asie qui sont déchaînées de nouveau l'une contre l'autre. Dans l'*Iliade*, il ne s'agit, suivant le poète, que de venger l'honneur d'un petit prince grec, et l'historien seul découvre, au fond de ce conflit, une question de races. Dans nos chansons de geste, au contraire, il y a plus qu'une question d'honneur, il y a plus qu'une question de races : il s'agit de savoir si le monde, le monde tout entier, appartiendra décidément à l'Islam ou à la Croix, à Jésus-Christ ou à Mahomet. C'était là un problème qui, pour nos vieux poètes, ne manquait

1. Cité par Nyrop, *l. c.*, p. 323.





E DE RENAUD DE MONTAUBAN

pas plus d'actualité que de grandeur. Les Sarrasins étaient venus par cent milliers jusqu'au nord de notre France: un Charles Martel les avait arrêtés à Poitiers, un Guillaume à Villedaigne; un Godefroi de Bouillon, prenant l'offensive, était un jour entré dans cette Jérusalem où est le tombeau de notre Dieu; mais enfin les vaincus d'hier pouvaient être les vainqueurs de demain, et voilà ce qui échauffait, ce qui inspirait nos trouvères. Ce beau souffle de la croisade, cette animation sacrée, ces morts superbes au service d'un tel Dieu, qui oserait les placer au-dessous des sentiments qui font battre le cœur des héros d'Homère?

Nous avouons que le Merveilleux fait défaut à nos anciennes chansons; mais nous y voyons triompher le Surnaturel, qui vaut mieux. On ne parviendra jamais à nous persuader que nos Anges et nos Saints ne soient pas aussi poétiques que les dieux de l'antique Olympe, quelque éclatante que soit la beauté dont l'épopée et la statuaire grecques ont revêtu ces Immortels. De même que ces dieux descendaient de leur éther pour prendre part, les uns à côté d'Achille et les autres près d'Hector, aux batailles héroïques qui se livraient sous les murs de Troie; de même on voit, dans nos plus vieux poèmes, les Saints descendre de notre ciel, plus beau mille fois que l'Olympe hellénique, pour venir en aide à nos chevaliers qui, tout couverts de leur sang, vont succomber sous les coups des païens. Voici saint Maurice, saint Georges et saint Domnin, avec plusieurs centaines de ces légionnaires triomphants de l'Église, qui, montés sur de superbes chevaux blancs, entrent soudain dans la mêlée furieuse et chassent devant eux les Sarrasins épouvantés. Les Anges ne sont ni moins poétiques, ni moins nombreux, et tiennent même plus de place que les Saints dans notre épopée primitive. Derrière le trône de Charlemagne un ange est sans cesse debout dans la lumière, et cet envoyé céleste a tous les jours, avec le grand empereur, des entretiens où le sort du monde se décide. Roland meurt, enveloppé d'anges qui portent son âme dans les fleurs du Paradis. Telle est l'ordinaire fonction de ces messagers divins qui, sur tous les champs de bataille, vont cueillir les âmes des chrétiens mourants. Je ne parle pas de la Vierge Marie, et il serait à plaindre celui qui la trouverait moins poétique qu'Athéné aux yeux glauques ou Aphrodite mère des doux sourires.

Notre épopée, d'ailleurs, n'a pas toujours gardé au Surnaturel cet amour de prédilection, et elle s'est trop laissé séduire par le Merveilleux, non pas gréco-romain, mais celtique. Il est trop vrai que les fées ont chassé les anges de nos épopées amoindries ; il est trop vrai, ce qui est pire encore, que les anges et les fées ont frayé ensemble et en sont venus à voisiner dans un seul et même roman. On a même été jusqu'à baptiser les fées, jusqu'à leur attribuer une sorte de mission chrétienne, jusqu'à transporter un jour le plus fier de nos héros épiques, le farouche Ogier, dans le Paradis de ces intruses qui ressemble à celui de Mahomet, mais non pas au nôtre. De là un abaissement de notre épopée que nous avons eu lieu de flétrir ailleurs avec une plus vive indignation. Mais si l'on veut être juste, il ne faut pas juger une littérature d'après sa décadence.

Cette même indignation, nous lui avons plus haut donné carrière contre ces critiques « sévères » qui refusent à l'auteur du *Roland* le mérite d'avoir créé de véritables types et d'avoir peint de véritables caractères. Mais ce même reproche, on l'a appliqué sans discernement à toutes nos autres chansons, et il y a encore là une injustice devant laquelle il convient de ne pas rester calme. A côté du neveu de Charlemagne qui est notre Achille, il nous est donné de contempler, dans nos vieux poèmes, les figures très caractéristiques de ce vieux Naimes qui est notre Nestor et de cet Olivier qui ressemble à Patrocle. Hestous, qui est le mauvais plaisant de nos chansons, ne ressemble guère à ce Girard de Fraite qui est un athée farouche et un abominable renégat. Vivien, dont le courage est aveugle et fou, ne ressemble pas aux autres héros qui meurent si noblement auprès de lui. Les fils du duc Aimon, qui semblent ne faire qu'un, n'ont pourtant pas les mêmes traits, et Renaud représente parmi eux cette bonté, ce repentir qui sont si rares dans notre rude et sauvage épopée. Guillaume, même dans ses fureurs, ne nous apparaît jamais avec l'aspect brutal de ce féroce révolté qui s'appelle Ogier ou de ce féodal sans entrailles qu'on nomme Raoul de Cambrai. Godefroi de Bouillon a dans nos chansons comme dans l'histoire une autre physionomie que Tancrède et Raymond de Saint-Gilles. Est-ce que ce n'est pas un type original que celui de ce gentilhomme pauvre, de ce fier et misérable Aiol, « alors qu'il entre dans

Orléans, revêtu d'armes enfumées et rouillées, et qu'il traverse, ridicule et superbe, la foule des vilains qui le raillent [1] »? « Mais, dira-t-on, ce sont là uniquement de grands seigneurs, des barons, des héros. Où sont les petites gens? » Les petites gens, je vais vous les montrer. Voici Gautier le vavasseur dans *Gaydon* et voilà Simon le voyer dans *Berte*. N'est-ce pas aussi un « caractère », dans la plus haute signification de ce mot si bien fait, que ce vassal inconnu, que cet admirable Renier qui se dévoue à son seigneur jusqu'à lui donner sa vie, non, mieux que cela, jusqu'à lui sacrifier la vie de son unique enfant [2]? Est-ce qu'elle n'est pas bien dessinée la portraiture de ce vilain, de cet homme de rien, de ce pauvre Varocher qui se fait, avec tant d'esprit et de courage, le défenseur chevaleresque de la reine de France en exil? Est-ce qu'enfin, pour nous placer ici à un autre point de vue, un de nos poètes (qui n'est pas des plus anciens [3]) n'a pas eu cette inspiration généreuse de prêter à un jeune païen, à un ennemi acharné du nom chrétien, de lui prêter, dis-je, l'allure et les vertus de Roland lui-même [4]? Mais c'est surtout dans les portraits de femmes que se révèlent l'originalité de nos premiers poètes et la hauteur de leurs âmes. La Berte de *Girard de Roussillon*, cette fière et belle duchesse, cette sœur d'impératrice qui se fait si humblement couturière, pendant que son mari (un duc suzerain!) est contraint de se faire valet de charbonniers, cette chrétienne au grand cœur, qui est énergique et résignée tout ensemble et qui, à force de douceur, finit par triompher de la rage et de la rancœur de Girard, cette Berte, en vérité, ferait honneur au génie d'un tragique grec et tiendrait dignement sa place auprès d'Antigone elle-même. Mais ce que l'antiquité n'aurait peut-être pas imaginé, c'est cette héroïne d'une autre de nos chansons, c'est cette Guibourc dont la figure virile et tendre éclaire d'une si belle lumière tout le beau poème d'*Aliscans*. Son mari est ce comte Guillaume qui vient d'être vaincu par les Sarrasins et qui est le seul survivant, hélas! d'une armée de cent mille chrétiens. Poursuivi, traqué par des milliers de païens, Guillaume arrive

1. Bédier, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1894, p. 918.
2. *Jourdains de Blavies*.
3. *Macaire*.
4. Il s'agit du jeune Eaumont, fils d'Agolant, et du rôle qu'il joue dans la *Chanson d'Aspremont*.

enfin devant la porte de cette belle ville d'Orange où sa femme est restée et qu'elle saurait défendre contre les mécréants sans le secours d'aucun homme. Si Guillaume peut entrer dans Orange, il est sauvé. Il est donc là, épuisé, pantelant, demi-mort; mais Guibourc ne le reconnaît pas et se refuse à accueillir cet étranger, cet inconnu, ce fuyard : « Votre voix, dit-elle, ressemble bien un peu à celle de Guillaume; mais tant de gens se ressemblent au parler! » Et elle le laisse là, abattu, désespéré, tandis qu'on entend tout près les terribles approches des Sarrasins qui vont l'atteindre, qui vont le tuer : « Non, dit-elle encore, non, vous n'êtes pas Guillaume; non, vous n'entrerez point. » Elle consent cependant à lui imposer une épreuve suprême pour savoir si c'est là vraiment ce grand comte Guillaume, ce vaillant défenseur de la chrétienté, ce fier bras couvert de tant de gloire : « Tenez, lui dit-elle, voyez-vous là-bas ces malheureux chrétiens que les païens ont faits prisonniers, qu'ils emmènent, qu'ils outragent, qu'ils battent? Si vous étiez Guillaume, vous les délivreriez. » Le pauvre comte se contente de se dire en lui-même: « Comme elle veut m'éprouver! » Puis, il court sus aux Sarrasins et met les prisonniers en liberté. A ce trait Guibourc le reconnaît et tombe enfin dans ses bras. Mais à peine a-t-elle délacé le heaume et enlevé le haubert de ce pauvre blessé qui est tout couvert de sang, à peine lui a-t-elle entendu raconter le grand désastre d'Aliscans, à peine a-t-elle appris la mort de tous les siens, de Bertrand, de Guichard, de Vivien surtout « le gentil combattant » et de tout le baronnage de France, à peine ce douloureux récit est-il achevé, que, changeant soudain de visage, Guibourc s'écrie : « Sire Guillaume, ne vous attardez pas un instant; partez et allez en France. Vous y réclamerez l'aide de l'Empereur qui viendra délivrer Orange et nous vengera. Quant à moi, je resterai ici et défendrai la ville. » Guillaume l'entend, Guillaume part. Il oublie ses quinze blessures qu'on n'a pas eu le temps de panser; il oublie toutes ses souffrances et tous ses deuils; il s'apprête tranquillement à se revêtir de son armure. C'est alors, mais alors seulement que Guibourc tout à coup redevient femme et lui dit d'une voix enfin attendrie : « Tu vas donc là-bas, tu vas dans ce beau pays de France où tu verras maintes jeunes filles aux fraîches couleurs, mainte dame de haut parage! Tu m'auras bien vite

oubliée. » Il la serre dans ses bras, il la couvre de baisers : « Je fais le vœu, dit-il solennellement, de ne pas toucher d'autre bouche que la vôtre jusqu'à l'heure où je reviendrai en ce palais d'Orange. » Il monte à cheval et entre dans sa voie : « Souviens-toi de cette malheureuse », dit Guibourc. Guillaume s'éloigne et disparaît. Que Dieu le conduise !

Telle est cette scène dont nous sentons trop bien que nous atténuons, que nous profanons la beauté ; mais nos lecteurs savent où est le texte, et le liront[1]. Et ils avoueront que la Grèce et Rome n'ont pas d'héroïne dont la stature soit plus haute, dont l'âme soit plus noble que celle de Guibourc.

Nous ne voulons pas aller plus loin dans l'éloge de nos vieux poèmes. Leur appréciation littéraire a donné lieu naguère à des luttes qu'il convient d'oublier, à des passions qui finiront par s'éteindre. Le temps se chargera de mettre au point le verdict que la postérité prononcera sur notre Épopée nationale. Devant ce monstrueux déni de justice dont les trois derniers siècles se sont rendus coupables à l'égard de nos vieux poèmes, une indignation facile à comprendre a poussé quelques esprits (nous les appellerions généreux, si nous n'étions pas de ce nombre) à certaines exagérations de langage qu'on eût pu leur pardonner avec plus d'indulgence. Paulin Paris, en parlant des *Lorrains*, a pu s'écrier : « Je ne sais pas s'il est un monument aussi hardi, aussi surprenant dans aucune littérature », et nous avons terminé nous-même la première édition de nos *Épopées françaises* par ces paroles qui n'étaient pas précisément un blasphème : « La *Chanson de Roland* vaut l'*Iliade*. » Il y a longtemps que, pour notre part, nous avons fait amende honorable, expliqué notre pensée et reconnu la haute supériorité d'Homère au double point de vue de la langue et du style. Il y a longtemps aussi que nous proclamons qu'on doit surtout faire estime de nos chansons de geste, parce qu'elles sont un des monuments les plus considérables de notre poésie traditionnelle et nationale. Mais là où nous sommes décidé à ne jamais nous rendre coupable d'aucune concession, c'est dans l'appréciation morale de ces vieux textes. Nous ne renoncerons jamais, dans leur comparaison avec

1. *Aliscans*, dans le Recueil des Anciens poètes de la France.

l'épopée homérique, à revendiquer pour nos poèmes français le mérite incontestable d'une conception plus large, d'une doctrine plus pure, d'une poésie plus élevée. Nous nous obstinerons à affirmer que les âmes de la plupart de leurs héros ont des proportions plus vastes que celles des héros antiques, et la raison nous en semble bien simple : c'est que le Christianisme a passé par là. Nous demeurons attaché à ces thèses, et leur serons fidèle jusqu'au bout ; mais, pour tout le reste, nous admettrons tous les tempéraments légitimes. Nous reconnaîtrons volontiers qu'on ne peut décerner le titre d'épopées qu'à une trentaine de nos vieux poèmes et que, sur ces trente chansons, il y en a une vingtaine seulement, avec quelques extraits de certaines autres, qui aient droit à notre enthousiasme. En d'autres termes, il y a une vingtaine de *Chansons de Roland* dont l'admiration s'impose à tout esprit impartial et dont l'étude doit légitimement occuper quelque place dans les programmes élargis de notre éducation nationale. C'est assez, et nous ne demandons rien de plus.

Physionomie religieuse, politique et morale de nos chansons de geste. — Nous ne sommes plus au temps où la critique littéraire se bornait aux vaines subtilités de la rhétorique et de la grammaire : nous voulons aujourd'hui qu'on aille au fond des choses et que, dans le jugement des œuvres de l'esprit, on s'applique surtout à faire connaître les idées du philosophe, de l'historien, du poète. C'est le devoir que nous avons ici à remplir vis-à-vis de nos chansons de geste.

L'idée de Dieu les domine et les pénètre. Cette constatation a d'autant plus de valeur que nos chansons des XIe et XIIe siècles sont, dans notre Occident latin, les plus anciens documents véritablement populaires que nous puissions interroger sur cette question qui, en vérité, prime toutes les autres : « Que pensez-vous de Dieu ? » La réponse de nos vieux poèmes ne prête ici à aucun doute : ce sont les plus convaincus de tous les théistes. Leur Dieu n'est pas enveloppé de nuages. C'est ce grand Dieu qui a fait le monde de rien et qui le gouverne par son infatigable et infinie providence. C'est le Dieu unique et éternel ; c'est le Père tout-puissant dont l'Église a communiqué la connaissance au monde ; c'est le Dieu des Papes, des Conciles et des Docteurs, mais c'est ce Dieu compris et exprimé par des poètes popu-

laires. Il semble du reste que, par un merveilleux instinct, nos poètes se soient étudiés à donner à ce Dieu les épithètes les plus significatives et celles dont leurs contemporains avaient sans doute le plus besoin. Ils l'appellent volontiers *Dieu l'esperital*, « Dieu qui est un pur esprit », et montrent par là quel abîme sépare leurs croyances de la grossièreté des cultes antiques. Ils l'appellent plus souvent encore *Deu le creator*, *Deu qui tout forma*, et ferment ainsi la porte au panthéisme qui a dévoré l'Inde. Cette idée de la création est particulièrement chère à nos trouvères, et ils s'y jouent volontiers avec vingt images diverses : *Le Dieu qui fit la rose en mai*, *le Dieu par qui le soleil raie*, *le Dieu qui fit pluie et gelée*. Sans doute ils n'oublient ni l'éternité de celui *qui fu et est et iert*, ni la providence de celui qui *haut siet et loin voit*; mais ils condensent en quelque sorte toute leur théodicée en ces mots : *Deus li glorieus*, « qui expriment à la fois la suprême béatitude, la suprême invisibilité et la suprême puissance ». Seulement comme ils vivent en pleine féodalité et qu'une des principales formes de l'honneur consiste alors à ne jamais manquer à la parole donnée, ils donnent à Dieu une appellation qui est pleine d'actualité, et le nomment mille fois *cil Damedeu qui ne faut ni ne mant*, ou, plus souvent encore, *qui onques ne mentit*. Voilà, somme toute, une théodicée qui en vaut bien une autre. Nous l'avons comparée naguère à celle d'Homère, et il est aisé de déterminer loyalement où se trouve la plus haute, la plus pure, la meilleure notion de la Divinité.

La divinité de Jésus-Christ est affirmée à chaque page de nos vieux poèmes. *Foi que doi Deu le fils sainte Marie*, ce vers, dont mille autres sont l'écho, atteste la parfaite et étroite synonymie qui existe, dans toutes nos chansons, entre ces deux mots également augustes : *Dieu* et *Jésus*. Nos romans sont, ici encore, l'expression d'une croyance universellement populaire. Mais qu'est-il besoin d'en dire davantage? Il est démontré que nos vieux poèmes ont été animés par l'esprit de la croisade, et cela longtemps avant les croisades elles-mêmes. « L'épopée du XIe siècle, a-t-on dit, était un cri de guerre et la croisade une épopée en action [1]. » Supprimez la divinité du Christ, et il n'y a plus ni croisade, ni épopée.

1. Pigeonneau, cité par Nyrop, *l. c.*, p. 215.

Je regrette qu'un savant tel que Nyrop ait adopté la trop fameuse théorie de Michelet sur le culte de la Vierge qui aurait pris soudain, au XIII[e] siècle, un développement inattendu et scandaleux : « Au XIII[e] siècle, dit Michelet, Dieu changea de sexe. » Il est vraiment trop aisé de réfuter mathématiquement un tel paradoxe qui ne devrait plus avoir cours parmi les érudits. Dans nos textes épiques qui sont antérieurs au siècle de saint Louis, la Vierge est tout aussi honorée et de la même façon que dans les textes plus modernes. Les termes sont les mêmes, et Dieu (c'est peut-être son épithète la plus fréquente) y est partout appelé « le fils de sainte Marie ». Il ne faut pas, d'ailleurs, s'attendre ici à des tendresses mystiques. Nos poètes écrivent pour des chevaliers, et non pour des clercs. Leur dévotion pour Marie est une dévotion de soldats. C'est ce qui explique aussi pourquoi les Saints ne jouent pas dans nos poèmes un rôle aussi actif que nous le souhaiterions. Il est trop vrai, comme nous l'avons vu plus haut, que les trouvères ne donnent d'importance en leurs récits qu'aux saints qui ont porté l'épée, comme saint Georges et saint Martin, comme aussi ce saint Michel qui est aux yeux de nos pères le chef de la Chevalerie céleste. Les Anges sont, dans notre épopée, plus populaires et plus agissants que les Saints, et l'on peut dire de nos chansons qu'elles sont sans cesse traversées par les vols radieux de ces messagers d'en haut. Mais c'est la voix de la prière que nous aimons le mieux à entendre dans nos vieux poèmes. Ces prières sont autant de professions de foi, autant de *Credo* où chacun de nos héros fait la récapitulation complète et détaillée de tous les objets de sa foi. Très brèves dans le *Roland* où le poète se borne à rappeler les traits les plus saillants de l'Ancien ou du Nouveau Testament (ceux-là mêmes qui avaient fixé jadis l'attention des premiers chrétiens dans les catacombes), ces prières deviennent interminables dans les œuvres du XIII[e] siècle. Il y en a qui ont plus de cent vers, et ce ne sont certes pas les plus pieuses, ni les plus belles.

Si la théodicée d'Homère ne gagne pas à être comparée à celle de nos chansons, il en est de même assurément pour la notion de l'autre vie. « Qu'est-ce que la mort laisse subsister chez les héros homériques? Une âme, une vaine image qui, dès que la

vie a abandonné les ossements, s'échappe et voltige comme un songe. Encore cette ombre légère ne peut-elle franchir les portes de Pluton, si l'homme ne reçoit pas les honneurs de la sépulture [1]. Tout autrement nette, tout autrement élevée est la doctrine de nos épiques qui, sans se perdre en de vagues descriptions de l'*au delà*, croient tout simplement à un beau Paradis qui est le lieu des âmes saintes et où les corps eux-mêmes seront un jour couronnés dans la gloire. C'est saint Michel, ce sont les Anges qui, sur les lèvres des moribonds, viennent prendre les âmes entre leurs bras invisibles pour les porter là-haut dans les fleurs du Paradis, tandis que les démons, les *aversiers*, s'emparent violemment des âmes des damnés et les jettent sans pitié dans la fournaise éternelle. Rien ne saurait être plus précis, et l'on ne peut guère reprocher à nos poètes que d'avoir trop peuplé l'enfer et trop dépeuplé le ciel. Ces féodaux ont le cœur rude et ignorent la miséricorde.

L'idée de la patrie d'en haut appelle ici celle de la patrie terrestre, et nous voici devant ce problème trop de fois agité : « L'amour de la patrie n'est-il en France qu'un sentiment tout moderne, et convient-il de s'approprier ici les paroles de je ne sais quel citoyen de 1794, qui, dans une distribution de prix, osait s'écrier : « Il y a cinq ans, citoyens élèves, que vous avez une patrie. » A une telle question, l'indignation et la science ont à la fois répondu et répondent encore tous les jours. On a accumulé sans peine les arguments les plus décisifs : nous n'avons, nous, à invoquer que ceux de nos chansons. On ne saurait lire cent vers du *Roland* sans se persuader que ce beau poème est, pour ainsi dire, « imbibé » de l'amour de la patrie française. C'est pour la France que Roland respire, combat et meurt. C'est à l'honneur de la France qu'il songe en pleine mêlée sanglante et quand il est déjà tout rougi de son propre sang. « Si la France allait perdre de son honneur! si elle allait être abaissée à cause de lui! » Un tel doute le jette dans l'angoisse, et à cette angoisse se mêle une ineffable tendresse : *Tere de France, mult estes dulz païs*. Cette terre de France, il la salue avec enthousiasme comme la terre libre entre toutes. Il lui

1. Giguet, *Essai d'encyclopédie homérique*.

donne son sang, sa vie, son âme, et le mot « France » est un des derniers qui s'échappent de ses lèvres mourantes : *De plusurs choses à remembrer li prist, — De dulce France.* Les héros de l'antiquité ne regrettaient pas leur douce Argos avec une douleur plus attendrie.

Les juges les moins prévenus en faveur du moyen âge sont sur ce point d'accord avec les médiévistes les plus enthousiastes, et il faut entendre à ce sujet le témoignage éloquent d'Onésime Reclus : « *Dulce France* et *Terre major* sont déjà célébrées dans les quatre mille décasyllabes de la *Chanson de Roland*, et le même cri d'amour et d'orgueil traverse nos autres poèmes chevaleresques. Pour ces interminables conteurs, la Patrie est toujours « douce France », le plus gai pays, et « Terre major » le plus grand. » Ce qu'Onésime Reclus ne dit pas, ce qu'il convient d'ajouter loyalement à la justesse de ses observations, c'est que, dans le *Roland*, le mot « France » offre deux acceptions; qu'il signifie en général l'empire de Charlemagne et, dans un sens plus restreint, le domaine royal, tel sans doute qu'il était constitué au moment où vivait l'auteur inconnu de notre vieux poème. Mais il n'y a rien là qui affaiblisse notre thèse. L'idée de patrie, en effet, ne dépend pas du plus ou moins d'étendue qu'offre le pays aimé. Puis, on peut se convaincre, en étudiant le texte de plus près, que le pays tant regretté par le neveu de Charlemagne représente en réalité « notre France du nord avec ses frontières naturelles du côté de l'est et ayant pour tributaire toute la France du midi ». C'est donc pour le même pays, comme nous l'avons dit ailleurs, que battait le cœur de Roland et que battent les nôtres. Et c'est un devoir enfin, pour tout historien digne de ce nom, de répéter ces très impartiales paroles de Gaston Paris : « Le *Roland* nous montre, à près de mille ans en arrière, le sentiment puissant et élevé d'un patriotisme que l'on croyait de date plus récente. »

Dans nulle autre chanson l'amour de la patrie n'éclate aussi vivement que dans ce *Roland* qui est le plus ancien et le plus épique de nos vieux poèmes. Mais ce même amour, est-ce qu'on ne le sent pas frémir dans le fier début de ce *Couronnement Looys* que nous avons eu déjà l'occasion de citer; dans ces vers de la *Chanson des Saisnes* où l'on rappelle avec orgueil

que le premier roi de France fut couronné par les Anges chantants; dans ce passage si connu du *Charroi de Nîmes* où l'on voit Guillaume Fierebrace (ce héros que le midi a vainement revendiqué) ouvrir un jour son armure de mailles pour laisser entrer dans sa poitrine « le doux souffle qui vient de France »? Au reste il faut avoir ici la vraie intelligence de nos anciens textes et ne pas s'obstiner à y chercher le mot *patrie*, quand la chose y est. Nos vieux poètes avaient en réalité personnifié la France en ce Charlemagne qu'ils peignent sous de si nobles couleurs. Tout ce qu'ils lui attribuent de grandeur, de majesté, d'héroïsme, il faut en faire honneur à la France dont il est la véritable incarnation. C'est ainsi que nos pères des deux derniers siècles, quand ils jetaient le cri de « Vive le Roi » criaient en réalité : « Vive la France! »

La Royauté tient une large place dans notre épopée, comme dans toutes les épopées sincèrement primitives. Elle nous y apparaît sous un aspect qui rappelle moins l'empereur romain que le *kœnig* germanique. Elle est héréditaire, non sans quelques hésitations et tempéraments; mais c'est seulement dans une de nos dernières chansons et en pleine décadence épique que l'auteur de *Hue Capet*, sous l'empire de souvenirs historiques qui se sont un peu brouillés dans sa tête, aura l'audace de faire monter sur le trône de France un homme de peu qui fonde soudain une dynastie et ne craint pas de dire très haut : « *Je suy rois couronnez de France le royon, — Non mie par oirrie ne par estrasion, — Mais par le vostre gré et vostre elexion.* » Nous voilà loin du Charlemagne de nos plus anciennes chansons.

Pour peindre le grand empereur, nos premiers trouvères n'ont guère emprunté aux souvenirs de l'antique empire romain qu'une notion générale de majesté et de grandeur, en y joignant toutefois la mission de protéger efficacement la faiblesse auguste de l'Eglise; mais il faut bien avouer que pour tout le reste, les rois et les empereurs de nos chansons ont surtout une physionomie germanique. Ce redoutable Charles, que l'on considère comme le maître du monde, il ne fait rien sans consulter les représentants de son peuple : *Par cels de France voelt il de l' tut errer.* Il réunit à tout instant cette Cour plénière qui rappelle les Assemblées nationales des deux premières races, les Champs

de mars et de mai. Plus souvent encore, il consulte son Conseil privé qu'il ne faut pas confondre avec les Cours solennelles. Rien de tout cela n'est romain, et il n'y a là aucune trace de césarisme. La féodalité, d'ailleurs, va bientôt modifier l'allure de notre royauté épique, et nous verrons plus d'une fois l'empereur à la barbe fleurie blêmir de peur, sur un trône mal assuré, devant l'insolence de ses vassaux en révolte. Telle est l'origine de cette physionomie fâcheuse et ridicule que les auteurs de nos derniers romans ont infligée à cette figure naguère si haute et si respectée. Ils transforment Charles le Grand en une sorte de Prusias hébété et avare, goinfre et poltron. Ils avilissent à ce point la majesté de celui devant qui la terre faisait silence, *silebat orbis*, et que la *Chanson de Roland* nous montre sous les traits d'un nouveau Josué qui arrête soudain le soleil dans les cieux.

Certains souvenirs de Charles le Chauve et même de Charles le Gros n'ont pas été ici sans influence sur l'esprit de nos trouvères : c'est la seule excuse qu'on leur puisse accorder pour avoir ainsi abaissé dans le monde chrétien l'idée du Roi et de la Royauté catholiques. Il vaut mieux rester en finissant sur le spectacle de l'Empereur « de la première manière », alors que, dans la splendeur dorée d'un jour de Pâques, il tient sa cour au milieu de plusieurs milliers de chevaliers qui tremblent devant lui et auxquels il prodigue ses inépuisables libéralités; alors encore que, devant les murs de cette Narbonne dont aucun de ses barons ne veut entreprendre la conquête, il crie à ses barons d'une voix de tonnerre : « Allez-vous-en, rentrez en France. Seul je resterai devant Narbonne, et seul je la prendrai »; alors enfin que, dans sa chapelle d'Aix, il donne avant sa mort ses derniers conseils à son pauvre héritier tout tremblant, et qu'il lui dit : « N'oublie pas que, quand Dieu créa les rois, ce fut pour grandir le peuple. Aime les petits et terrasse l'injustice. » Rien de plus grand n'a peut-être paru chez les hommes.

C'est pendant l'âge féodal que toutes nos chansons de geste ont été écrites, et il est par là facile de comprendre qu'elles ont dû fatalement recevoir l'empreinte ineffaçable de cette rude époque. Elles sont germaniques dans leur source, mais féodales

dans leur développement, et c'est dans leurs textes doublement précieux qu'on trouve aujourd'hui la peinture la plus exacte de ces longs siècles où la vassalité a été la loi commune. Ce lien de la vassalité (qu'il ne faut pas confondre avec le pacte germanique du compagnonnage dont M. Flach a si bien parlé [1]), ce lien sacré était d'une rigueur dont on se fait malaisément une idée. Le vassal devait au seigneur sa respiration même, sa vie, sa mort. Nous n'exagérons rien, et l'auteur du *Roland* le dit en termes pittoresques et nets : « Pour son seigneur on doit souffrir grands maux, endurer le chaud et le froid, perdre de son sang et de sa chair. » C'est la doctrine courante et, comme on l'a vu plus haut, ce dévouement au suzerain va aussi loin que peut aller un dévouement humain, puisque les pères vont jusqu'à sacrifier à leurs seigneurs la vie même de leurs enfants, cette vie pour laquelle ils auraient si volontiers donné la leur.

Il faut toutefois établir une différence notable entre les petits vassaux dont l'obéissance est rarement en défaut, et ces grands vassaux, impatients du joug, qui sont toujours en pente vers la révolte et nous rappellent le souvenir des grandes luttes des IXe et Xe siècles entre les empereurs et leurs feudataires. Les plus illustres rebelles de notre épopée appartiennent à ce second groupe : tel est Girard de Roussillon; tels aussi Ogier, Girart de Viane et les fils du duc Aimon. Ce sont ces rébellions qui ont fourni aux érudits contemporains l'occasion de diviser nos chansons en deux familles plus ou moins nettement distinctes. Aux yeux de ces critiques un peu subtils, il y a des chansons dont les auteurs sont manifestement favorables à la royauté, à ses progrès, à son prestige, et il y a d'autres poètes au contraire qui ont des cœurs de révoltés et dont les œuvres, comme la *Chevalerie Ogier* et les *Quatre fils Aimon*, sont brutalement féodales. Nous pensons qu'il ne faudrait pas pousser trop loin cette distinction, et elle est plus apparente que réelle. Tout d'abord, ces rebelles célèbres sont presque tous en état de défense, et leur rébellion n'a rien d'agressif. Puis, au milieu même de leur révolte, ils se sentent véritablement coupables, ils sont dévorés de remords, et le poème finit toujours par l'expression de leur

1. *Les Origines de l'ancienne France*. Voir surtout II, p. 472 et suiv.

repentir qui est profond. Dans la plus vive ardeur de leur résistance, ils ne se dépouillent jamais de leur respect pour l'Empereur qui est leur seigneur légitime. Voyez ce Renaud de Montauban qu'on a trop souvent représenté comme le type fidèle de la féodalité en révolte. « Renaud, en réalité, n'a pas le cœur d'un rebelle. Sans doute il se défend contre les attaques iniques de son seigneur, mais il aspire ardemment vers le baiser de paix et tombe un jour, avec une belle simplicité, aux genoux de l'Empereur. Il arrive même un moment où ce persécuté tient entre ses mains la vie de son persécuteur. Placé en face de Charlemagne endormi et pouvant le tuer, il se refuse à commettre une telle félonie et recule devant ce crime, comme devant un parricide : « Charlemagne, dit-il, est mon seigneur[1]. » Certes, ce n'est point là une parole d'un révolté, et l'on peut dire que, sauf deux ou trois forcenés comme Girart de Fraite, tous les féodaux de nos chansons seraient capables de jeter ce beau cri du Bavarois Orri que les Infidèles vont mettre à mort et à qui ils demandent, s'il veut être sauvé, de renier son Dieu et son roi : « Jamais, jamais, s'écrie-t-il, je ne commettrai le crime de renier à la fois mes deux seigneurs, Jésus le glorieux et Pépin notre roi. » Et il préfère mourir dans les plus épouvantables tortures[2]. Ce texte d'*Aubri le Bourgoing* est vraiment important. Il nous prouve que les devoirs de la vassalité étaient confondus par nos pères avec ceux mêmes de la foi. Le monde religieux était, à leurs yeux, organisé à la féodale tout comme le monde terrestre, et Dieu leur apparaissait dans la lumière comme un seigneur suzerain dont tous les hommes étaient les vassaux.

Toutes les institutions qui gravitent autour de la royauté offrent dans nos chansons la même physionomie que la royauté elle-même. La plupart sont d'origine germaine, et se sont plus ou moins transformées sous l'influence féodale. Le droit privé est ici dans le même cas que le droit public, et il serait facile de rédiger tout un Cours de législation féodale, fort détaillé et très exact, avec les seuls textes de nos chansons de geste. Il en est de même pour la procédure, où la féodalité n'a même pas eu

1. *L'idée politique dans les Chansons de geste*, *Revue des questions historiques*, VII, 1869, p. 102. Cf. notre *Littérature catholique et nationale*, p. 114.
2. *Ibid.*, p. 109.

besoin de faire sentir son influence et qui est plus d'une fois restée germaine à l'état pur. Tel est, pour choisir un exemple décisif, le trop célèbre *campus* ou duel judiciaire. On en trouve vingt ou trente récits, tous vivants et passionnés[1], jusqu'en des poèmes du XIII[e] siècle où l'on aurait quelque peine à trouver d'autres traces de la barbarie germanique. Encore ici, c'est le *Roland* qui peut légitimement passer pour le type le plus parfait, et le procès de Ganelon est un document à la fois très dramatique et très précis... Donc, voici que le traître est lié à un poteau où des serfs le battent à grands coups de bâton et de corde, et à peine est-il détaché de ce pilori où il a laissé de son sang et de sa chair, que l'Empereur, encore tout échauffé par le souvenir de Roland, jette son cri d'appel et convoque un plaid solennel où toutes les régions de son vaste empire devront être représentées. Les ducs et les comtes arrivent bientôt par tous les chemins de l'empire; mais, au lieu de trouver en eux des vengeurs ardents de son neveu et qui lavent la honte de Roncevaux dans le sang du traître, l'Empereur a la douleur de rencontrer des prudents ou des tièdes qui finissent par prendre le parti de l'accusé. Charles qui préside ce tribunal, mais qui n'y a même pas voix délibérative, Charles ne peut que cacher son visage entre ses mains, et pleurer en silence. C'est alors qu'un Angevin, Thierry, défie en champ clos tous les parents de Ganelon; c'est alors que l'un d'eux, Pinabel, relève fièrement ce défi; c'est alors que les deux champions se revêtent de leurs armures, se confessent, entendent la messe, communient ensemble; c'est alors enfin que, la prière encore aux lèvres et l'eucharistie dans le sang, ils se jettent furieux l'un contre l'autre. L'heure est solennelle et le jugement de Dieu va se déclarer. Dieu se prononce en faveur de la juste cause : Pinabel succombe; ses trente otages sont implacablement mis à mort; Ganelon, qui a mérité le châtiment des traîtres, est tiré à quatre chevaux, et son sang clair coule sur l'herbe verte. Il meurt comme il a vécu, en félon.

Cette scène est aujourd'hui classique, et elle est certainement connue de tous nos lecteurs; mais nous avons dû la replacer

1. Nous en avons cité douze, au mot *Combat judiciaire*, dans la Table de notre *Chevalerie*.

sous leurs yeux pour leur faire voir, jusqu'à l'évidence, que tout y est germain. Oui, tout : la pénalité préventive, la composition de ce plaid où le Roi n'a que le droit de présence, le défi judiciaire, les actes juridiques qui forment le prologue presque inattendu de ce duel *in extremis* où l'un des champions va mourir, et enfin, ce duel, ce *campus* lui-même. Tous ces éléments de procédure se retrouvent dans les différentes lois barbares. Seule, l'exécution des otages n'y est pas mentionnée; mais si ce terrible châtiment infligé à la famille du traître n'est pas conforme à la lettre de ces vieilles lois, il est assurément conforme à leur esprit. Quant au supplice de Ganelon, il est d'origine directement féodale, et c'est en effet le genre de mort réservé plus tard à tous ceux qui livrent leur pays ou leur roi. On ne pend pas ces misérables : on les écartèle.

Ces sauvageries de la pénalité, nous les constatons dans le plus beau de nos poèmes, dans celui où l'aile de notre épopée s'est élevée le plus haut. C'est assez dire que, dans nos vieilles chansons, nous trouvons à la fois l'élément chrétien dans ce qu'il a de plus sublime et l'élément germanique dans ce qu'il offre de plus barbare. Ils sont parfois horribles, ces héros de notre épopée primitive. Dans la férocité de leurs guerres privées, ils ne se contentent pas de tuer leur ennemi, qui est chrétien comme eux : ils se jettent sur lui comme un fauve, lui ouvrent la poitrine, en arrachent le cœur et le jettent, tout chaud, à la tête du plus proche parent de leur victime. Ils incendient les moutiers, perchent leurs faucons sur les bras du crucifix, installent leurs lits au pied de l'autel, pillent, brûlent, massacrent. Puis, soudain, dans le même couplet de la même chanson, voilà qu'ils s'agenouillent, qu'ils jettent au ciel un regard adouci, qu'ils pardonnent à leurs pires ennemis et leur donnent le baiser de paix; voilà qu'ils offrent leur vie pour une grande cause, qu'ils entreprennent de défendre ici-bas toutes les faiblesses et qu'ils se constituent les champions de toutes ces veuves qui pleurent, de tous ces orphelins qui tremblent, de tous ces petits qu'on opprime; voilà surtout qu'ils mettent leur grosse épée au service de l'Église et qu'ils lui disent : « Ne crains rien. Je suis là. » Et d'où vient un tel changement, une telle métamorphose? Ils ont vu Jésus en croix.

Guizot a dit quelque part au sujet de ces milliers de Germains qui se pressaient aux portes des baptistères : « Ils y sont entrés *bandes*, ils en sont sortis *peuples*. »

Nous dirions volontiers au sujet des héros qui figurent dans notre épopée primitive : « Ils y sont entrés Peaux-Rouges ; ils y sont devenus chevaliers. »

C'est dans nos chansons de geste que la Chevalerie trouve en réalité son expression la plus vraie, son portrait le plus authentique. Qui ne les a pas lues se prive d'une grande lumière, et elles sont parfois plus historiques que l'histoire.

IV. — Popularité universelle, grandeur et décadence de l'épopée française.

Popularité universelle de l'épopée française. — Telle est cette épopée de la France à laquelle la France rend enfin justice. Il est trop vrai cependant, comme nous le donnions tout à l'heure à entendre, que cette équité tardive n'est pas encore unanime et que des esprits distingués s'obstinent encore parmi nous à ne faire commencer la poésie française qu'à Villon ou même à Boileau. Une sorte de réaction s'organise en ce moment contre nos poèmes nationaux, et c'est à grand'peine qu'on daigne faire parmi eux une exception bienveillante en faveur de ce *Roland* que l'on veut bien considérer comme un document de quelque intérêt. Mais ce qu'on ne contestera pas, mais ce qu'on ne peut contester, c'est l'irrécusable popularité de nos chansons de geste durant tout le moyen âge et au delà ; c'est surtout leur admirable et universelle diffusion dans tous les pays de l'Europe où elles ont été servilement copiées, traduites, imitées, et où elles ont fait connaître et aimer la langue française, la poésie française, l'esprit français. La France, sans avoir passé par l'humiliation d'une défaite, a alors conquis le monde occidental comme la Grèce avait conquis Rome. C'est à notre épopée surtout que nous avons dû ce triomphe pacifique, et n'eût-elle que ce mérite, elle aurait droit, sinon à l'admiration, du moins au respect de tous ceux qui pensent et écrivent en français.

Pour se convaincre de cette influence universelle et glorieuse de nos vieux romans, il nous suffira de faire un voyage rapide dans tous les pays de l'Europe chrétienne à cette époque si calomniée où la Méditerranée était un lac français et où l'Université de Paris était le cerveau de l'Europe.

Notre épopée n'avait qu'un pas à faire pour pénétrer en Allemagne, et elle le fit de bonne heure. A vrai dire, deux de nos légendes seulement, deux de nos vieux poèmes ont alors envahi les pays de langue germanique; mais avec quelle impétuosité, avec quelle puissance! Le choix des Allemands, il faut l'avouer, ne pouvait guère être plus heureux, et ces deux poèmes qui formaient le centre auguste de nos deux grands cycles nationaux, étaient à coup sûr les plus profondément épiques et les plus beaux. C'était *Roland* et c'était *Aliscans*. Le premier fut traduit par un prêtre allemand du nom de Conrad durant le second tiers du XIIe siècle, et arrangé vers 1230, par un remanieur qu'on nomme le Stricker. Quant à *Aliscans*, sa fortune fut encore meilleure, et il se trouva un vrai poète pour l'imiter en maître. Le poète s'appelle Wolfram d'Eschenbach, et le poème restera immortellement célèbre sous le nom de *Willehalm*. Ces deux astres, *Aliscans*, *Roland*, ont suffi à éclairer l'Allemagne.

L'Angleterre n'a pas eu la main aussi heureuse, et les destinées de notre épopée n'y ont pas été les mêmes. Avant 1066, cette Saxonne demeure absolument étrangère à notre grand mouvement épique, et il faut la conquête normande pour que nos chanson pénètrent chez elle. Les vainqueurs se donnent alors la joie de se les faire chanter en bon français, la seule langue qu'ils entendent. Puis, le temps s'écoule, poursuivant son œuvre habituelle, et voici qu'après quelques essais sans importance en dialecte anglo-normand, on se prend là-bas à « adapter » en anglais quelques-unes de nos chansons. Mais hélas! quel singulier choix! Le *Roland* n'a donné lieu chez nos voisins qu'à une œuvre médiocre où l'on s'est inspiré de nos pauvres remaniements du XIIe siècle; mais les deux poèmes favoris, c'est *Fierabras* et, qui l'eût cru? *Otinel*. N'est-ce pas le cas de répéter : *Habent sua fata libelli*? Bref, c'est *Sir Ferumbras* et *Sir Otuel* qui ont conquis en Angleterre une vogue de plusieurs siècles. Singulière fortune que celle de ce *Fierabras*! C'est lui, c'est encore lui que les presses

de Caxton livrent au public anglais, le 18 juin 1485, sous le titre fallacieux de *Lyf of Charles the great*. Cette prétendue « Histoire de Charlemagne » n'est autre que la traduction d'un de nos plus détestables romans en prose, la *Conqueste du grant roy Charlemagne des Espaignes*, et cette *Conqueste* n'est elle-même qu'un arrangement du *Fierabras*. On ne se console vraiment d'un tel mécompte qu'en assistant à une représentation du *Songe d'une nuit d'été* et en y applaudissant le charmant petit nain Oberon que l'Angleterre a si visiblement emprunté à notre *Huon de Bordeaux*.

Chez les Scandinaves la scène change. Notre épopée joue là-bas un rôle qui est à la fois plus étendu et plus profond, et la question de notre épopée y est intimement mêlée à la question religieuse. Il ne s'agissait de rien moins, au commencement du XIIIe siècle, que de convertir ces peuples païens à la foi catholique. C'est à quoi s'employa le roi Haquin V, qui régna en Norwège de 1217 à 1263 et qui se servit de nos chansons comme d'un excellent instrument de propagande. S'étant convaincu qu'elles étaient solidement chrétiennes et tout ardentes du feu de la croisade, il les fit traduire ou imiter en sa propre langue, et de là toutes ces Sagas d'origine française parmi lesquelles la *Karlamagnus-saga* tient certainement la première place. On trouve dans cette étonnante compilation les données exactes et l'heureuse adaptation d'une dizaine de nos chansons, telles que le *Couronnement de Charles* (poème perdu), *Doon de la Roche*, *Ogier*, *Aspremont*, *Guitedin*, *Otinel*, *Roncevaux* et le *Moniage Guillaume*. Le succès en fut considérable, et la *Karlamagnus-saga* fut traduite en suédois et en danois. Cette dernière traduction, qui est du XVe siècle, devint sur-le-champ populaire, et l'est encore aujourd'hui. On vend à Copenhague, dans le moment même où nous écrivons ces lignes, de petites brochures à bon marché qui ne sont que la reproduction populaire de la *Keyser Karl Magnus Kronike*. Je pense qu'on les trouverait jusque dans les plus humbles boutiques de Reikiavik en Islande.

En Néerlande, même popularité, mais d'une autre physionomie, s'il est permis de s'exprimer ainsi, et avec de singulières alternatives de bonne et de mauvaise fortune. Les « Thiois » (c'est le nom qu'aiment à leur conserver les érudits modernes) ont pris

plaisir, dès le XIIe siècle, à faire passer en leur parler un grand nombre de nos vieux romans plus ou moins servilement traduits. Il ne nous est guère resté que des fragments de ces adaptations thioises ; mais il est certain que les Néerlandais ont été affolés de notre poésie et qu'ils ont tout fait pour avoir le bonheur très vif de lire en leur langue *Roncevaux*, *Guiteclin*, *Floovant*, *Ogier*, *Renaud*, *Aiol* et les *Lorrains*. C'est au XIIIe siècle qu'il faut principalement placer la date de ce bel engouement qui avait déjà commencé à se donner carrière au siècle précédent. Mais, tout n'est ici-bas qu'évolution et réaction. Dès le XIIIe siècle, une réaction passionnée se manifesta contre les romans français, à peu près semblable à celle qui anime aujourd'hui les Belges de race flamande contre ceux de race wallonne. Jacques de Maerlant proteste avec quelque rage contre ces romanciers français qui calomnient si indignement le grand empereur, et Jan Boendale, plus vigoureux encore, souhaite une courte vie à tous ces artisans de mensonge. Un observateur superficiel, comme il y en a tant, aurait pu croire alors que nos pauvres poèmes étaient morts pour toujours dans cette région des bas-pays. Mais nos chansons ont la vie chevillée au corps, et les voilà qui, soudain, ressuscitent là-bas sous la forme de ces livres populaires que l'imprimerie néerlandaise fabrique et répand par milliers. C'est le XVIe siècle qui est l'époque de cette seconde popularité, et ces méchants petits livres, copiés sur nos pauvres romans en prose, ont l'heur de circuler entre toutes les mains, joie des paysans aussi bien que des bourgeois. Cette heureuse fortune n'était pas faite pour durer. L'autorité ecclésiastique veillait : elle trouva que ces romans étaient inquiétants pour la morale publique, et mit le holà sur *Maugis*, *Huon de Bordeaux* et plusieurs autres encore. Pour le coup, ce fut leur mort.

Il faut s'attendre en Espagne à des péripéties analogues, mais non pas semblables. L'Espagne est un peuple fier et jaloux, et qui souffle volontiers sur toutes les gloires qui ne sont pas espagnoles. Elle avait été forcée de subir nos chansons qu'une foule de *juglares* chantaient à pleine voix sur tous les chemins, dans toutes les villes, et surtout au grand pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Mais, quelque vive et militaire que fût la beauté de ces chansons, les *cantares de gesta* avaient le malheur d'y

célébrer des héros qui n'étaient pas espagnols. L'Espagne s'en affligea. Son regard fut blessé par la vive lumière qui sortait de la légende de Roland. Cherchant un héros national qu'elle pût opposer au neveu de Charlemagne et ne le trouvant point, elle le fabriqua. Ce fut ce fameux Bernard del Carpio qu'elle créa de toutes pièces vers les premières années du XIII[e] siècle, et dont on lit la très curieuse légende dans la *Geste de Fernan Gonzalez*, dans la *Chronica mundi* de Lucas de Tuy, dans l'*Historia de rebus hispanicis* de Roderic de Tolède et dans la *Cronica general* d'Alphonse X. Une fois en possession d'un Roland « supérieur au nôtre », l'Espagne se reposa. Cependant en ce pays si poétique et si chanteur, on continuait, sans oublier les héros espagnols, à célébrer aussi les vieux héros français en quelques chants exquis et courts, et ce sont ces chants qu'on appelle les « romances ». Ces belles romances, si dramatiques et si vivantes, on ne les a pas « écrites » avant le XV[e] siècle, qui est aussi l'époque où le plus grand nombre furent « composées ». Et voilà que ces petits poèmes, d'inspiration tantôt française et tantôt espagnole, nous conduisent jusqu'à l'époque où les grands poèmes italiens font sentir leur influence sur la littérature de l'Espagne, jusqu'au moment surtout où nos rapsodies en prose des XV[e] et XVI[e] siècles sont traduites en espagnol : témoin cette fameuse *Historia di Carlomagno y de los pares de Francia* qui est une reproduction de notre éternel *Fierabras*. Il y a eu, en tout temps, de ces livres médiocres qui ont plus de succès que les bons.

En Italie, le spectacle change encore. Il ne faut s'attendre ici ni à cette réaction contre nos chansons qui s'est produite en Néerlande, ni à cette jalousie nationale qui a caractérisé les rapports de l'Espagne avec notre épopée. Nul pays, tout au contraire, ne s'est aussi facilement assimilé notre littérature épique et ne s'est pris d'un aussi vif amour pour les héros de nos vieux poèmes. Roland, Ogier et Renaud ont trouvé en Italie une seconde patrie, moins ingrate souvent que la première. C'est dans la région lombarde et vénitienne que cette heureuse popularité a pris naissance, et des jongleurs français y ont d'abord chanté des romans composés par des Français de France et dont ils se contentaient de sonoriser, d'italianiser les flexions. Puis

ces Lombards, ces Trévisans, ces Vénitiens se sont piqués d'honneur et ont composé eux-mêmes des chansons « en une langue qui a le français pour base, mais qui est fortement influencée par le vénitien et par le lombard ». Ces poèmes, qu'on a appelés « franco-italiens » à défaut d'un meilleur nom, sont français par leurs fictions, français par leurs personnages, et il semble en vérité que la poésie italienne ne pouvait alors trouver de héros que chez nous. Mais une race aussi poétique ne pouvait s'en tenir longtemps à ce genre bâtard : elle voulut mieux. Passe encore pour les héros français : mais elle entendit les célébrer enfin dans sa propre langue qui était si vibrante et si belle. Prose ou vers, tout lui fut bon. Un compilateur médiocre, mais infatigable, Andréa da Barberino, eut le courage, vers la fin du XIV[e] siècle, de vulgariser sous ce titre heureux, les Royaux de France, *Reali di Francia*, les poèmes français, ou plutôt franco-italiens, qui avaient pour objet la maison de France et les héros épiques que l'on y pouvait rattacher avec une liberté plus ou moins ingénieuse et large. Parmi les six livres des *Reali*, les trois premiers sont visiblement empruntés à un *Fioravante* que Pio Rajna a découvert et qui est de la première partie du XIV[e] siècle. Les deux livres suivants ont pour héros ce Beuves d'Hanstonne dont les aventures ont eu une si étrange fortune en France et en Italie, et le dernier livre, qui est assurément le plus précieux, est consacré à la triste histoire de Berte, aux enfances de Charlemagne, à celles de Roland. Singulière compilation, comme on le voit, et qui ressemble à une architecture inachevée. Le complément tout naturel de cette œuvre étrange *ubi cætera desiderantur*, ce complément était tout indiqué, et c'était, ce ne pouvait être que cette fameuse guerre d'Espagne dont Roncevaux est l'épisode le plus profondément épique. Un poète italien se met à l'œuvre vers 1380 et nous donne la *Spagna in rima*; un autre poète l'abrège et la contrefait, et voilà la *Rotta di Roncisvalle*. Puis, un compilateur inconnu écrit cette *Spagna* en une prose qui ne saurait être antérieure à la fin du XIV[e] siècle, tandis qu'un de ses confrères lui fait une concurrence loyale en alignant les chapitres de ce *Viaggio di Carlomagno in Ispagna* dont les données sont empruntées, comme celles des *Spagna*, à des poèmes franco-

italiens et à des légendes françaises. Cependant il ne faudrait pas croire que l'auteur des *Reali* eût dit son dernier mot avec les six livres de cette compilation énorme qu'il a fait suivre d'un *Aspromonte* dont la base est notre *Chanson d'Aspremont*. Ce vaillant ne savait pas se reposer, et il entreprend un jour, dans ses *Nerbonesi*, de traduire en sa prose incolore et flasque les plus belles chansons de notre geste de Guillaume. Il ne reste plus qu'à signaler, avec Rajna, le rôle énorme que joue notre Ogier dans la littérature italienne. Il est le personnage principal d'un très long poème en octaves de la fin du XIVe siècle et occupe encore une large place dans ces *Storie di Rinaldo*, de la même époque, où l'on ne s'attendait guère à trouver que les aventures des quatre fils Aimon. Après tant d'œuvres si variées et si étendues, il était permis de craindre que l'Italie n'eût décidément épuisé la gloire des héros français. Il n'en était rien et, au moment même où l'on pouvait croire à leur inévitable déclin et à leur mort prochaine, ils furent tout à coup ressuscités par ces grands poètes qui s'appellent Pulci, Bojardo, l'Arioste. Il est vrai que ces merveilleux écrivains n'ont à peu près gardé de nos héros que les noms; il est encore vrai que ces vieux chevaliers de France sont ici empanachés à l'excès et travestis à l'italienne. On les a dépouillés de leur rudesse antique, on les a « civilisés » plus que de raison; on les a transformés en chevaliers de je ne sais quelle Table Ronde ferraraise ou florentine, fort élégante, un peu corrompue, et telle enfin que la pouvaient rêver les cours italiennes de la Renaissance. Tout cela est vrai, et il n'est pas moins certain que l'Arioste, entre autres, a dépensé, dans cette résurrection inattendue de nos vieilles chansons, une puissance de conception et une magnificence de coloris dont nos vieux poèmes ne sauraient donner une idée. Mais enfin et malgré tout, c'est à nos chansons que cet Arioste si justement vanté doit sa première inspiration. Il a beau défigurer Roland : Roland est et demeure français, et l'*Orlando furioso* n'est que l'écho de l'épopée française du XIe siècle. Écho superbe, mais écho.

Cette longue excursion en Italie n'a pas mis un terme aux voyages de notre épopée. On l'a également rencontrée en Grèce, en Russie, en Hongrie, et elle a fait de belles haltes chez ces peuples de races si diverses et de tempéraments si opposés. Elle

a abordé tous les rivages, parlé toutes les langues, et, accueillie partout avec honneur, a fait aimer partout la France et le génie français. Une aussi glorieuse universalité est faite pour désarmer ceux qui dénigrent nos vieilles chansons; elle ravit et encourage ceux qui les défendent et qui les aiment. Nous sommes de ce nombre.

Décadence et fin de l'Épopée nationale. — Nous n'avons pas à raconter ici l'histoire triste et longue de la mort de notre épopée nationale. Il y a des écrivains qui éprouvent une âpre joie à se faire les historiens de toutes les décadences. Nous ne leur envions pas une aussi désolante besogne, et nous nous attacherons à ne dire ici que le nécessaire.

On a écrit quelque part : « La grande cause de la mort de notre épopée, c'est le commencement du scepticisme et l'avènement de la critique moderne. » Ces derniers mots sont peut-être excessifs; mais il est certain que, dès le XIIIe siècle, nos épiques ne croyaient plus à leurs héros. L'histoire était toute jeune encore; mais enfin elle était, et pourchassait déjà la légende. Le scepticisme, d'ailleurs, ne se bornait pas aux chansons de geste, aux grands coups d'épée d'un Roland, aux exploits presque miraculeux de cet Ogier qui tenait seul l'Empire en échec. Les auteurs des fabliaux, comme ceux de *Renart* et de *la Rose*, étaient déjà voltairiens plusieurs siècles avant Voltaire et se gaussaient de tout avec un vilain sourire goguenard. L'épopée ne pouvait échapper à ce doute gouailleur qui n'épargnait pas Dieu lui-même. Non seulement elle provoqua ce haussement d'épaules familier aux sceptiques qui passent devant une grande chose; mais on alla jusqu'à la bafouer publiquement et à lui infliger le châtiment immérité de la parodie. Et de quelle parodie! Il faut (c'est dur) lire cet immonde *Audigier* dont la scatologie est faite pour révolter les esprits les moins délicats, il faut lire ces pages cyniques, écrites dans le rythme particulier d'*Aiol* et de *Girard de Roussillon* (c'est une injure de plus) pour se faire quelque idée de la stupide réaction dont nos chansons de geste furent l'objet en plein siècle de saint Louis. Et *Audigier* n'est pas le seul témoignage qui nous soit resté de cette hostilité rebutante : il faut y joindre la plaisanterie plus innocente du *Siège de Neuville* où l'on met en scène de bons bourgeois qui jouent au chevalier; il faut surtout

ne pas oublier les protestations indignées de Guillaume Guiart, qui, dans sa *Branche des royaux lignages* [1], s'emporte contre les lecteurs de nos vieux poèmes, contre ces nigauds qui *cuident que ce soit évangile*. Ce ne sont point là des documents de peu de poids. Il y a là un état d'âme nouveau, une sorte de malaise que le vrai peuple de France n'a assurément pas connu, mais qui a affecté les classes lisantes. C'en était assez pour que l'Épopée entrât dans l'ère de sa décadence.

Mais, en dehors de ces causes philosophiques, il en est d'autres, uniquement littéraires, qui suffisent à expliquer le déclin de notre littérature épique.

En réalité cette décadence a commencé le jour même où l'assonance a cédé la place à la rime, le jour où l'épopée nationale a été *lue* au lieu d'être seulement *écoutée*, où elle a parlé aux yeux au lieu de s'adresser à l'oreille.

Lors donc qu'il s'est agi pour nos trouvères de transformer une chanson assonancée en un poème rimé, ils se virent plus d'une fois dans l'obligation de remplacer un vers de l'ancienne version par deux ou trois vers de la nouvelle. En voici un exemple qui pourra sans doute sembler décisif. Dans un couplet en *on* du *Roland* assonancé, du *Roland* d'Oxford, on lit le vers suivant : *Hier li trenchat Rollanz le destre puing*. Or *puing* peut fort bien à cette époque « consonancer » avec des mots tels que *sunt* ou *amunt*, mais il ne saurait *rimer* avec eux. Que fait en pareil cas le rajeunisseur du XIIe ou du XIIIe siècle? Il se montre d'abord fort empêtré, mais il ne tarde guère à prendre son parti et écrit bravement : *Li quens Rollans qi ait maleïçon — De son braz destre li a fait un tronçon* [2]. Voilà deux vers au lieu d'un, mais deux vers médiocres, dont le premier renferme une affreuse cheville (*qi ait maleïçon*) et le second une méchante périphrase (*li a fait un tronçon*).

Je me borne à cet exemple; mais le même cas s'est présenté POUR DES MILLIERS ET DES MILLIERS DE VERS, si bien qu'au lieu d'un poème substantiel en quatre mille honnêtes et bons décasyllabes, on en est venu à fabriquer, au XIIIe siècle, une chanson de six à sept mille vers, laquelle est nécessairement déshonorée par

1. *Roncevaux*, texte de Versailles.
2. En 1306.

d'innombrables chevilles, platitudes et délayages. C'est une des grandes causes de la décadence future; c'est peut-être la plus grave.

Encore les rajeunisseurs avaient-ils eu jusqu'ici l'excuse de la nécessité; mais ils sont arrivés, de trop bonne heure, à remplacer, sans nécessité aucune, *un seul vers* assonancé par *plusieurs* rimés. Nous avons cité ailleurs plusieurs types d'un procédé aussi regrettable; mais, encore ici, un seul exemple suffira. Dans le *Roland* primitif, le vieux poète avait écrit très sobrement : *Ço dist Malprimes, le colp vous en demant* [1]. Un de nos « corrigeurs » fait la grimace devant cette excellente concision et écrit sans vergogne quatre vers au lieu d'un : *Ço dist Malprimes : Mar doterez noiant. — Demain arez un eschac issi grant; — Ainc Sarrazins n'ot onques si vaillant. — De la bataille le premier cop demant* [2]. Par malheur, nos remanieurs ne s'arrêteront pas en si beau chemin. Ils se permettront désormais toutes les licences, toutes les privautés avec l'ancien texte. Si les assonances de toute une laisse leur offrent quelque difficulté, ils les changeront audacieusement en des rimes d'une autre nature. Le second couplet du *Roland* peut ici servir de type : *Li reis Marsilies esteit à Sarraguce.* Fort embarrassé des consonances de *Sarraguce* avec *culchet*, avec *humes*, avec *cuntes*, notre rajeunisseur fera un coup d'État et fabriquera un couplet nouveau sur une rime nouvelle : *En Sarraguce est Marsile li ber; — Suz un olive se siet por deporter*, etc. Décidément il est en veine de changement, presque de révolution, et ne sera plus arrêté par aucun scrupule. Il supprimera à sa fantaisie certaines laisses; il en ajoutera d'autres; il ira même jusqu'à modifier, jusqu'à déformer les idées de son prédécesseur. Tout cela sans doute est très fâcheux; mais ce qui a été vraiment irréparable, c'est le premier pas qu'on a fait dans cette voie fatale; c'est d'avoir pris cette méchante habitude d'écrire deux ou trois vers au lieu d'un; c'est d'avoir doublé ou triplé le nombre des vers antiques; c'est d'avoir été inévitablement amené à produire ainsi des poèmes tellement chevillés qu'ils ne sont plus épiques; c'est, alors même qu'on n'avait pas de modèles antiques, d'avoir imité le style de

1. Oxford, vers 3200.
2. *Roncevaux,* texte de Versailles.

ces remaniements et d'avoir composé sur ce type cinquante poèmes qui étaient ou paraissaient nouveaux. Encore un coup, la décadence vient de là.

Autre cause encore, dont il ne faudrait point exagérer l'importance, mais qui est réelle. Le décasyllabe est presque partout remplacé par l'alexandrin qui est plus lourd et plus aisément chevillard. De là — après quelques œuvres qui sont encore primitives et belles, — de là nos derniers romans en vers; de là ces interminables rapsodies du XIVe siècle qui sont principalement wallonnes; de là les *Baudouin de Sebourc* et les *Bastart de Bouillon*.

Longues et filandreuses, ces pauvres compilations le sont certainement; mais leur esprit est encore plus haïssable que leur « lettre ». Il y a longtemps, hélas! que la formule a envahi notre épopée, qui s'est mal défendue. Dès le XIIIe siècle et plus tôt encore, on en est venu à pratiquer cette théorie du moule épique, avec laquelle il n'y a pas de poésie possible. La chanson de geste, au lieu d'être une inspiration généreuse et primesautière, est devenue un genre littéraire, conventionnel et « classé ». Elle a été réduite, comme nous l'avons vu, à un certain nombre d'épisodes, ou, pour mieux dire, de pièces étiquetées : une cour plénière, un siège, une princesse amoureuse, etc., etc., et l'on a joué avec ces morceaux comme avec les pierres d'une mosaïque. Ce n'est plus un poème : c'est une série de combinaisons plus ou moins ingénieuses, mais toujours factices et nécessairement monotones. La formule va plus loin, et envahit chaque vers en particulier. Plus d'originalité, même dans la phrase. Puis, il y a cette détestable influence des romans bretons, et l'on ne saura jamais le mal que nous a fait la Table Ronde. Nos vieilles chansons ne sont plus que des romans d'aventures, moins la grâce aimable et l'excellente langue d'un Chrétien de Troyes, moins la vivacité de cet octosyllabe si jeune et si alerte. C'est aussi loin du *Parceval* que du *Roland*. Ni l'élégance de l'un, ni la vigueur de l'autre. Avec cela, satiriques contre toute justice, sensuels au delà du grivois, superstitieux jusqu'à la sottise. On y hait volontiers le prêtre, on y bafoue le moine, et c'est trop souvent le méchant esprit des fabliaux sans leur verve. Décadence.

Jusqu'ici du moins, nos romans ont gardé la forme du vers. C'était peu sans doute, mais c'était encore une digue.

La digue fut rompue.

On en avait assez, s'il faut tout dire, de ces ennuyeux couplets monorimes, de ces vers sans solidité et sans style, de ces plates imitations de nos premiers poèmes, de toutes ces lourdeurs et de toutes ces longueurs. On en avait assez, et on le fit bien voir. « De la prose, nous voulons de la prose », tel fut le cri qu'on entendit dès le XIV[e] siècle, et qui devint impératif au XV[e]. Dociles à ce vœu de l'opinion, nos romanciers donnèrent au public ce dont il avait soif, et de là nos romans en prose. Un tel changement, d'ailleurs, ne coûta point beaucoup de peine à ces prosateurs improvisés. Ils prirent entre leurs mains les derniers romans en vers, et se contentèrent de les *desrimer*. Ils noyèrent dans leur prose les anciens vers que nous y retrouvons aujourd'hui : si bien qu'avec certains romans en prose, nous pouvons reconstruire assez exactement une chanson rimée. Il va sans dire que ces compilateurs n'ont aucune valeur littéraire, et nous sommes en droit de leur faire des reproches encore plus amers qu'aux rimeurs de vingtième ordre dont ils ont effrontément copié les tristes vers. Décidément, l'élément héroïque a disparu, et il ne reste plus qu'une chevalerie en bois et des héros en carton. L'esprit d'aventures triomphe et règne. La langue même est atteinte, et la phrase se traîne visqueusement. Le pis est que ces méchants écrivains se donnent le luxe d'être pédants, et voilà qui les achève.

Ce n'est pas toutefois le suprême outrage qui soit réservé à notre épopée. Elle va descendre plus bas.

L'imprimerie fait ses débuts dès 1450, et, vingt-huit ans plus tard, le premier roman en prose *imprimé* fait son apparition parmi nous. C'est le *Fierabras* de 1478. Il faut croire que le succès en fut éclatant : car les presses vont être occupées, pendant plusieurs siècles, à reproduire et à vulgariser ces vieilles fictions d'origine si évidemment nationale. On les croyait mortes : comme on se trompait! C'est par milliers, c'est par dix milliers d'exemplaires que les imprimeurs les répandent dans toute l'Europe. Il y a des libraires dont elles ont fait la fortune. On les traduit en toutes les langues ; on les illustre d'horribles

petites gravures qui les rendent encore plus populaires. Elles vont partout, elles sont partout. Et pourtant, quelle médiocrité! Un certain nombre de ces incunables ne sont que la reproduction niaise de nos romans manuscrits en prose. D'autres, plus mauvais encore, en sont l'imitation inintelligente et servile. Ce ne sont même pas les plus grands, les plus illustres de nos anciens héros qui tiennent ici la première place : Roland est éclipsé par Galien Rhétoré; Guillaume au fier bras est délaissé pour Hernaut de Beaulande; Huon de Bordeaux fait oublier les vieux Lorrains. Une goutte de notre vieille poésie diluée en des tonnes d'eau.

On descendra plus bas encore.

Ces incunables si étranges, avec leur typographie gothique serrée et lourde, avec leur illustration rudimentaire, ils étaient, si je ne me trompe, feuilletés par des mains bourgeoises plutôt que par des doigts plébéiens ou paysans. Il en fut probablement de même durant tout le xvie siècle; mais il ne faudrait tomber ici dans aucun excès, et il est certain que les petites gens gardaient encore, très vivant, le souvenir de nos vieilles légendes épiques. Ce qu'il y a d'assuré, c'est qu'au xviie siècle, des libraires bien avisés comprirent qu'il y avait à réaliser une bonne affaire, en répandant parmi le petit peuple les romans en prose des anciens imprimeurs, sous une forme qui fût vraiment populaire et à bon marché. Ces hommes d'esprit, ces habiles industriels ne durent pas payer fort cher leurs auteurs anonymes, puisque ceux-ci se contentaient le plus souvent de reproduire les œuvres imprimées avant eux, en les adaptant seulement à la langue et au goût de leurs contemporains. Ils étaient bien forcés de changer çà et là quelque mot vieilli ou démodé, quelque phrase même qu'on ne comprenait plus. Ils allaient jusqu'à donner parfois à leur récit une couleur moderne qui n'était certes pas de la couleur locale. Mais enfin, vous le voyez, à chaque nouvelle évolution de nos pauvres vieilles légendes, elles perdent de plus en plus les traits augustes de leur physionomie originelle. Comparez plutôt, si vous en avez le courage, comparez le *Roland* du xie siècle avec le *Galien Rhétoré* de la « Bibliothèque bleue » au xviiie siècle. Bibliothèque bleue! c'est le nom que portent en effet ces petits volumes niais

que d'humbles colporteurs répandent encore par centaines dans nos provinces les plus « arriérées » et que nous aimons malgré leur bêtise, parce qu'ils nous rappellent (oh! de fort loin) les vieux héros et les vieilles chansons du bon pays de France.

Quoi qu'il en soit, c'est l'avant-dernière étape avant l'oubli, avant la mort.

La dernière étape ne sera franchie qu'à la fin du XVIIIe siècle. Elle n'a rien de populaire, cette suprême déformation de nos antiques chansons, et c'est à M. de Paulmy d'Argenson qu'il convient de faire honneur de ce travestissement inattendu de notre épopée. Cet homme d'esprit se mit en tête, un beau jour, cette idée ingénieuse de faire connaître aux gens de son temps (à la cour plutôt qu'à la ville) les romans de tous les âges et de tous les peuples. C'était une conception qui pouvait, au premier abord, sembler intelligente et large. Nos romans, d'ailleurs, ne pouvaient pas être exclus d'un tel plan, et on leur fit la part trop belle. C'est en 1777 et en 1778 que l'on donna, dans la *Bibliothèque des romans*, cette trop généreuse hospitalité à nos pauvres chansons défigurées, méconnaissables. Sous prétexte d'en offrir une analyse, on habilla leurs héros à la mode du jour, on les inonda de musc, on leur mit de la poudre et des mouches, on les déguisa en « talons rouges ». C'est Ogier, c'est ce héros farouche qui fut peut-être le plus déshonoré par cet étrange affublement. On en fit un homme « sensible », et il faut voir avec quelle préciosité on nous raconte ses amours avec la belle Elizene : « La rencontre d'un papillon ou de tout autre insecte, les caresses des moineaux, les gémissements des tourterelles, l'instinct des moutons et des autres quadrupèdes les occupaient agréablement. Ogier grimpait sur les arbres pour aller dénicher de petits oiseaux pour Elizene. » Etc., etc. Notez que, vers la fin de sa vie, le Danois (celui du XVIIIe siècle) n'est guère moins galant : « Venez, lui dit un jour la fée Morgane, venez dans mon château d'Avalon. J'ai assisté à votre naissance. — Ah! madame! s'écrie aussitôt Ogier en tombant à ses genoux, ce serait plutôt moi qui pourrais avoir assisté à la vôtre. » Voilà pourtant ce qu'était devenu, aux mains de M. de Paulmy, ce formidable Ogier de nos premières chansons, ce géant féroce qui ne pensait qu'à tuer, et dont la vaillance brutale balança longtemps la fortune du grand empereur Charles.

Quant à Roland, ce fut M. de Tressan qui fut chargé de l'habiller et de le mettre au point. Dans notre Iliade du XIe siècle, le héros expire sur un roc, d'où il domine en conquérant toute l'Espagne, et le vieux Charlemagne se penche en larmes sur le corps inanimé de son neveu en lui disant : « Ami Roland, vaillant homme, *juvente bele*, que Dieu mette ton âme dans les saintes fleurs de son Paradis! » Et M. de Tressan, prétendant reconstituer la *Chanson de Roland* perdue, ne trouve rien de mieux que ces couplets plusieurs fois stupides et profanateurs : « Roland à table était charmant, — buvait du vin avec délice; — mais il en usait sobrement, — les jours de garde et d'exercice. » Et plus loin : « Roland aimait le cotillon, — on ne peut guère s'en défendre. » C'est à la fois le triomphe d'une ingratitude qui s'ignore et d'une sottise qui s'étale. Vraiment, le scandale était à son comble, et le temps était venu pour la France de protester en faveur de son épopée nationale.

La protestation se fit attendre. Depuis M. de Tressan qui écrivait vers 1778 de telles billevesées jusqu'à Paulin Paris qui, en 1832, rendait enfin la vie au mot complètement oublié de « chanson de geste » et qui avait, en ce même temps, l'audace généreuse de publier le texte original d'un de ces romans si longtemps méconnus, il s'écoula plus d'un demi-siècle. Mais aussi, depuis lors, quelle résurrection merveilleuse! Quelle marche triomphante! Que de textes mis en lumière depuis l'édition *princeps* du *Roland* en 1836 jusqu'à la belle traduction de *Girard de Roussillon* que Paul Meyer a publiée en 1884; depuis la dissertation si hardie et si imparfaite de H. Monin en 1832 jusqu'à l'*Histoire poétique de Charlemagne* de Gaston Paris en 1865! On a longtemps et péniblement combattu; mais aujourd'hui la bataille est gagnée, et le *Roland* figure sur les programmes de l'Université entre Homère et Virgile qu'il n'égale point, mais dont il n'est pas indigne.

Tout n'est pas fait pourtant, et chacun de nous peut ici se donner pour devise : *Nil actum reputans si quid superesset agendum.* Il reste encore à publier trente ou quarante de nos chansons de geste, et il y en a de première valeur qui sont encore enfouies dans la poussière de leurs manuscrits, comme le *Moniage Guillaume*, comme *Beuves d'Hanstonne*, comme les

Lorrains. Il reste à écrire, d'après nos vieux poèmes, une « Histoire de la vie privée depuis le XIe jusqu'au XIVe siècle » ; il reste à rédiger un Dictionnaire biographique et géographique où l'on identifiera tous les noms d'hommes et tous les noms de lieux qui se lisent dans nos romans épiques; il reste à nous donner une Histoire poétique d'Ogier et de Guillaume. Mais il reste surtout à faire pénétrer notre épopée dans l'art contemporain, à lui demander des sujets de tableaux ou de drames (ils y abondent) et à introduire enfin la connaissance de nos chansons jusque dans les plus humbles Manuels de l'enseignement primaire, jusque dans les Alphabets à l'usage des tout petits.

Une telle besogne n'est point faite pour nous effrayer.

Quant à donner à la France une nouvelle épopée, il n'y faut pas songer. Ce n'est pas dans le siècle de la critique que l'on peut susciter une poésie sincèrement épique et légendaire. Nous pouvons tout au plus fabriquer des *Henriades*, mais il nous est interdit de créer des *Roland*.

Cependant il a été donné à la Poésie d'être inépuisable. A défaut d'épopée primitive, nous avons l'heur de posséder aujourd'hui la seule épopée qui convienne aux époques de civilisation raffinée, l'épopée intime, l'épopée domestique, celle dont les héros ne sont plus des chevaliers *fervestus* ni des empereurs à la barbe fleurie, mais où les petites gens tiennent légitimement la première place. Voilà celle qu'il faut écrire ou, tout au moins, encourager.

Sans doute il ne serait pas raisonnable d'espérer aujourd'hui de nouvelles *Chansons de Roland*; mais nous avons le droit de demander à nos poètes des œuvres aussi touchantes, aussi « humaines » que la *Mireio* de Mistral et le *Jocelyn* de Lamartine.

BIBLIOGRAPHIE

Une Bibliographie des Chansons de geste est une œuvre de proportions trop vastes pour pouvoir seulement être ébauchée à cette place. Nous nous bornerons à signaler ici les livres réellement indispensables, en nous permettant, pour tout le reste, de renvoyer le lecteur à notre *Bibliographie générale des Chansons de geste* (Paris, 1895, in-8).

Généralités. — **K. Nyrop**, *Den oldfranske Heltedigtning* (Histoire de l'épopée française au moyen âge, accompagnée d'une Bibliographie détaillée),

Copenhague, 1883, in-8; traduit en italien sous ce titre : *Storia dell' Epopea francese nel medio evo, prima traduzione dall' originale danese di Egidio Gorra*, Turin, 1886, in-8. — **L. Gautier**, *Les Épopées françaises, étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, 2e édition, Paris, 1878-1894, 4 vol. in-8. — **G. Paris**, *Manuel d'ancien français. La littérature française au moyen âge* (XIe-XIVe siècles), 2e édition, revue, corrigée et augmentée d'un *Tableau chronologique*, Paris, 1890, in-18, p. 33-72. — **C. Wahlund**, *Ouvrages de philologie romane et textes d'ancien français faisant partie de la bibliothèque de M. Carl Wahlund à Upsal. Liste dressée d'après le Manuel de littérature française au moyen âge de M. G. Paris*. Upsal, 1889, in-8; livre qui équivaut à une Bibliographie. Cf. également **P. Paris**, *Histoire littéraire de la France*, t. XXII, Paris, 1852, in-4 (Chansons de geste, p. 259-755). — **P. Meyer**, *Recherches sur l'Épopée française, Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1867, in-8, p. 28-63, 304-342, etc., etc.

Origines. — **Pio Rajna**, *Le origini dell' Epopea francese*, Florence, 1884, in-8. Analysé longuement par **G. Paris**, *Romania*, Paris, 1884, in-8, p. 598-627, etc. — **G. Kurth**, *Histoire poétique des Mérovingiens*, Paris, Bruxelles et Leipzig, 1893, in-8.

Historicité. — **A. Longnon**, *Girard de Roussillon dans l'histoire*, *Revue historique*, Paris, 1878, in-8, p. 251 et suiv. — Le même, *Les quatre fils Aimon*, *Revue des questions historiques*, Paris, 1879, in-8. — Le même, *L'élément historique de Huon de Bordeaux*, *Romania*, Paris, 1879, in-8, p. 1 et suiv. — Cf. l'Introduction du *Raoul de Cambrai* publié par **P. Meyer** et **A. Longnon** pour la Société des anciens textes français, etc.

L'Épopée mérovingienne. — Après le livre de **P. Rajna** cité plus haut, voir **G. Kurth**, *Histoire poétique des Mérovingiens*, Paris, Bruxelles et Leipzig, 1893, in-8, etc.

Cycle de Charlemagne. — **G. Paris**, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1865, in-8, etc.

Cycle de Guillaume d'Orange. — **W.-J.-A. Jonckbloet**, *Guillaume d'Orange, chansons de geste des XIe et XIIe siècles*, La Haye, 1854, 2 vol. in-8. — **L. Clarus (Wilhelm Volk)**, *Herzog Wilhelm von Aquitanien, ein Grosser der Welt, ein Heiliger der Kirche und ein Held der Sage und Dichtung*, Munster, 1865, in-8, etc.

Cycle de la croisade. — **P. Paris**, *Histoire littéraire de la France*, déjà citée, t. XXII, 1852, p. 353-370, et t. XXV, p. 519-526. — Le même, *Nouvelle étude sur la Chanson d'Antioche*, Paris, 1874, in-8. — **A. Pigeonneau**, *Le Cycle de la croisade et la famille de Bouillon*, Saint-Cloud, 1877, in-8, etc.

L'Épopée française à l'étranger. — 1° Italie : **A. Gaspary**, *Storia della letteratura italiana, tradotta dal tedesco da Nicola Zingarelli*, Turin, 1887, t. I, p. 95-209. — **P. Rajna**, *I Reali di Francia*, Bologne, 1872, in-8 (un second volume, publié par **G. Vandelli** en 1892, renferme le texte critique, etc.). — **P. Rajna**, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, Bologne, 1871, in-8. — Le même, *Le fonti dell' Orlando Furioso*, Florence, 1876, in-8. — Le même, *Uggeri il Danese nella litteratura romanzesca degli Italiani*, *Romania*, Paris, 1873, p. 113 et suiv.; 1874, p. 31 et suiv.; 1875, p. 398 et suiv. — Cf. la publication, par **A. Ceruti**, de la *Seconda Spagna* et du *Viaggio di Carlo Magno in Ispagna* (Bologne, 1871) et celle des *Nerbonesi* par **J.-G. Isola** (Bologne, 1877 et suiv.). — 2° Espagne : **M. Mila y Fontanals**, *De la poesia heroïco-popular castellana*, Barcelone, 1874, in-8. — **Comte de Puymaigre**, *Les vieux auteurs castillans*, 2e édition, Paris, 1890, 2 vol. in-18. — **R. Dozy**, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen âge*, 3e édition, Leyde, 1887, 2 vol. in-8. — 3° Allemagne : **G.-G. Gervinus**, *Geschichte der poetischen National-*

Literatur der Deutschen, 2e édition, Leipzig, 1846, in-8 (*Franzœsisches Volksepos*, p. 176-191). — **K. Gœdeke**, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2e éd., Dresde, 1884, in-8, p. 58, 59, 63-66, 105, 107, etc. — **K. Bartsch**, *Ueber Karl Meinet*, *Ein Beitrag zur Karlssage*, Nuremberg, 1865, in-8, etc., etc. C'est surtout dans le domaine de l'érudition allemande que nous sommes malheureusement forcé de nous restreindre. — 4° Néerlande : **W.-J.-A. Jonckbloet**, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, 3e édition, 1881-1886, in-8, etc. — 5° Pays scandinaves : **C. R. Unger**, *Karlamagnus Saga ok kappa hans*, Christiania, 1860, in-8. — **G. Paris**, *La Karlamagnus Saga, histoire islandaise de Charlemagne*, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, Paris, 1864, p. 89-123, et 1865, p. 1-42, etc. — Cf., au début des études, les ouvrages précédemment cités : **G. Paris**, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 118-219 ; **L. Gautier**, *Les Épopées françaises*, 2e édition, t. II, p. 272-397, et **C. Nyrop**, *Storia dell' Epopea francese*, p. 153-271.

Les jongleurs. — **B. Bernhardt**. *Recherche sur l'histoire de la Corporation des ménétriers*, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, III, p. 377-404 ; IV, 525-548 ; V, 254-284 ; 339-372. — **E. Freymond**, *Jongleurs et ménestrels*, Halle, 1883, in-8, etc.

*
* *

Il est impossible, dans une aussi brève Notice, d'énumérer les éditions et les traductions des Chansons de geste. Voir, comme type d'une Bibliographie complète d'une de ces chansons, l'ouvrage d'**E. Seelmann**, *Bibliographie des altfranzœsischen Rolandsliedes*, Heilbronn, 1888, in-8 ; comme type d'une édition critique, le long fragment du *Charroi de Nîmes* que **P. Meyer** a publié dans son *Recueil de textes bas-latins, français et provençaux*, Paris, 1874-1877, 2 vol. in-8 ; et enfin, comme type de traduction, le *Girart de Roussillon*, de **P. Meyer**, Paris, 1884, in-8, etc.

CHAPITRE III

L'ÉPOPÉE ANTIQUE[1]

Les principales œuvres de la littérature païenne latine n'avaient jamais cessé d'être lues et étudiées dans les écoles : on y cherchait, non la beauté de la forme, dont le sentiment a toujours fait défaut au moyen âge, mais un enseignement moral et une source presque inépuisable de connaissances, l'admiration traditionnelle pour Rome et pour la civilisation émanée d'elle s'étendant, d'une façon souvent peu éclairée, sur toutes les productions de son génie que le temps avait épargnées. En présence du succès obtenu par les récits merveilleux de l'épopée nationale, les clercs furent tentés de mettre à la portée de tous certaines œuvres latines (ou grecques ayant pris la forme latine) qui leur paraissaient contenir des aventures aussi intéressantes que celles que les jongleurs avaient jusque-là promenées de château en château, et dès le commencement du XIIe siècle, ils commencèrent à les faire passer dans la langue vulgaire, choisissant de préférence celles qu'ils étaient le plus capables de goûter, c'est-à-dire les œuvres de la décadence gréco-romaine, « dont l'inspiration à la fois simple et bizarre, la prétention à une stricte vérité historique et le contenu romanesque étaient déjà en bien des points plus conformes à l'esprit du moyen âge qu'à celui de la vraie antiquité[2] ».

Le nombre de ces œuvres, souvent profondément altérées et

1. Par M. Léopold Constans, professeur à la Faculté des lettres d'Aix.
2. G. Paris, *La Littérature française au moyen âge*, 2e édition, p. 74.

où l'on a transporté, plus ou moins consciemment, les mœurs et les idées du moyen âge, est relativement considérable. Elles sont largement représentées, dans la liste des chansons que font entendre les quinze cents jongleurs des noces de Flamenca avec le seigneur de Bourbon [1] : « L'un conta de Priam, l'autre de Pyrame ; l'un conta de la belle Hélène, que Paris enleva ; d'autres d'Ulysse, d'Hector, d'Achille, d'Énée, qui laissa Didon malheureuse et dolente ; de Lavine, qui, du haut des remparts, fit lancer la lettre et le trait par la sentinelle. L'un conta de Polynice, de Tydée et d'Étéocle, l'autre d'Apollonius [comment il recouvra Tyr et Sidon] [2] ; l'un du roi Alexandre, l'autre d'Héro et de Léandre ; l'un de Cadmus, qui, exilé de sa patrie, fonda Thèbes, l'autre de Jason et du dragon vigilant. L'un retraçait les travaux d'Alcide, l'autre disait comment par amour pour Démophon Phyllis fut changée en arbre [3]. L'un raconta comment le beau Narcisse se noya dans la fontaine où il se mirait, d'autres dirent de Pluton, qui ravit à Orphée sa belle femme... Un autre raconta comment Jules César passa tout seul la mer sans implorer l'aide de Notre Seigneur et sans trembler... L'autre conta de Dédale, qui trouva le moyen de voler dans les airs, et d'Icare, qui se noya par imprudence. »

Parmi ces poèmes, quelques-uns sont perdus, mais les plus importants nous ont été conservés, et nous allons les passer successivement en revue, en les divisant pour plus de clarté en trois groupes : les romans épiques, les romans historiques ou pseudo-historiques, les contes mythologiques et les imitations d'Ovide.

I. — Romans épiques.

Nous appelons ainsi les romans (c'est le titre que porte ce groupe de poèmes dans les manuscrits) qui sont des imitations plus ou moins directes des grandes épopées classiques. Ils sont

1. Voir P. Meyer, *Le Roman de Flamenca*, vers 609 et suiv., à qui nous empruntons sa traduction.

2. Les mots entre crochets manquent dans la traduction. Le texte porte : *comsi retenc Tyr de Sidoine*, où nous croyons qu'il faut corriger : *Tyr e Sidoine*.

3. P. Meyer traduit : « comment Démophon remit en son pouvoir Phyllis par amour », conservant le texte du manuscrit : *con tornet en sa forsa Phillis per amor Demophon*, que nous croyons devoir corriger en : *con tornet en escorsa*, etc.

au nombre de trois : le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie* et l'*Eneas*, et ont ceci de commun, outre la ressemblance des procédés appliqués, qu'ils affectent la même forme, employant tous trois le vers de huit syllabes à rime plate, sans l'alternance de rimes masculines et féminines aujourd'hui obligatoire.

I. Roman de Thèbes. — Il existe, à notre connaissance, cinq manuscrits du *Roman de Thèbes* [1]. Ces cinq manuscrits offrent cette particularité vraiment curieuse qu'ils représentent quatre états différents du roman. D'autre part, aucun ne reproduit l'original, je ne dis pas dans les leçons qu'il fournit, ce qui n'a rien de surprenant, étant donné le grand nombre d'intermédiaires qu'il a dû exister entre eux et l'archétype, mais même, ce qui se présente rarement, dans les éléments variés qui composaient d'abord le poème, puisqu'ils offrent tous des additions et des lacunes : de sorte que l'édition critique qui en a été faite est un essai de restitution, non seulement des formes et des leçons primitives, mais aussi et surtout de la composition originale, autant que le permettaient les quatre rédactions disparates qui nous sont parvenues.

1. *Analyse du poème* [2]. — En tête de son œuvre, le trouveur anonyme a placé une moralité sur la nécessité de communiquer aux autres le savoir que l'on possède, lieu commun qu'on retrouve plus développé dans le *Roman de Troie* et plus tard ailleurs. Puis vient l'histoire d'Œdipe, trouvé par le roi de la ville de Phoche, Polibus, dans la forêt où l'avaient laissé, pendu par les pieds à un grand chêne, les trois serviteurs de Laius, et élevé jusqu'à quinze ans dans l'ignorance de sa véritable situation. Œdipe, appelé bâtard par ses camarades, va consulter l'oracle d'Apollon, dont il ne comprend pas la réponse, tue son père dans une rixe survenue à propos d'une partie de *plomée* (disque de plomb), délivre Thèbes d'un « diable » monstrueux qui désolait le pays après avoir deviné son énigme et, à la demande des barons thébains, épouse Jocaste, qui s'est bien vite éprise

1. Ce sont les ms. de la Bibl. nat., fr. 375, 60 et 784 (= *A*, *B*, *C*), du Musée britannique, Add. 34114 (= S), et de Cheltenham, Bibl. Phillipps, 8384 (= P). Il faut y joindre deux fragments d'un double feuillet chacun appartenant à la bibliothèque municipale d'Angers, et dont la date reculée (fin du XIIe siècle) fait vivement regretter la perte du ms. dont ils ont fait partie.

2. Dans cette analyse, nous relevons surtout les traits par lesquels le poème se différencie de la *Thébaïde* de Stace.

de sa beauté. Au bout de vingt ans, Jocaste reconnaît son fils aux cicatrices qu'il a aux pieds. Œdipe se crève les yeux et se condamne à vivre désormais dans une obscure prison. Ses fils se moquent de lui et, trouvant à terre les yeux qu'il s'est arrachés, les foulent aux pieds. Œdipe les maudit et demande vengeance à Jupiter et à « Tesifoné, fure d'enfer ».

Ici le poète commence à suivre, du moins dans ses grandes lignes, le cadre tracé par Stace. Polynice, parti avec l'intention de servir pendant un an le roi de Grèce (Péloponnèse?), Adraste, subit un orage terrible. Guidé par l'escarboucle qui, du haut du donjon, éclaire toute la ville d'Argos (*Arges*), il se réfugie sous le porche du palais royal, où il est rejoint par Tydeüs, duc de Calydon (*Calidone*), que le meurtre de son frère avait forcé de s'exiler. Éveillé au bruit de la lutte qui s'est engagée entre eux, Adraste les sépare, les réconcilie, leur offre à souper, puis leur présente ses filles, qui rougissent en apercevant les deux « marquis ». Polynice épouse l'aînée, Argia, et Tydée la cadette, Dïphilé. Informé de cet événement, Étéocle prend la résolution de ne pas rendre le trône à son frère au bout de l'année, comme l'avaient décidé les barons, et se prépare à la guerre. L'ambassade de Tydée à Thèbes et sa lutte héroïque contre les Cinquante sont parmi les rares passages où le trouveur se tient assez près de Stace. Après avoir tué le chef des Thébains, Jaconeüs, Tydée est renversé de cheval et obligé de s'adosser au rocher où jadis se tenait le Sphinx. En vain Gualeran de Sipont ramène au combat les assaillants : il est tué à son tour et tous ses compagnons succombent, sauf un, à qui le héros ordonne d'aller porter au roi la nouvelle du désastre. Tydée, grièvement blessé, reprend péniblement sa route vers Argos [1].

Tandis que les Thébains rendent les derniers devoirs à leurs morts, Tydée arrive à Thèbes et excite l'indignation de tous en racontant la trahison d'Étéocle. Adraste rassemble ses barons, et malgré les prédictions effrayantes d'Amphiaraüs, que Capanée

1. *AP* ajoutent ici un épisode galant : Tydée, s'étant endormi dans un jardin délicieux placé sur sa route, est aperçu par une jeune et belle princesse, fille du roi Lycurgue, qui l'emmène au palais et l'entoure de soins affectueux. Dès le lendemain matin, se sentant mieux, il reprend sa route vers Argos, malgré les instances de la jeune fille pour le retenir. Un autre épisode galant est placé par le ms. *P* à la suite de la mort d'Aton : il s'agit d'un roi de Nubie, Céfas, amoureux d'Antigone, qui vient au secours d'Étéocle et est tué par Parthénopée.

accuse de lâcheté, il donne à l'armée le signal du départ. Comme dans la *Thébaïde* latine, les Grecs, souffrant cruellement de la soif, sont sauvés par Hypsipyle (*Ysiphile*), qui les conduit à la source de Langie, non sans avoir demandé des garanties pour sa sûreté à Adraste, qui la confie à Capanée, à Polynice et à Tydée. Pendant qu'Hypsipyle raconte aux chefs grecs comment, les femmes de Lemnos (*Lemne*) ayant mis à mort le roi son père avec tous les hommes de l'île, elle s'est réfugiée auprès du roi de ce pays, Lycurgue, qui lui a confié la garde de son fils, un serpent monstrueux perce l'enfant de son aiguillon. Elle accourt à ses cris et le trouve mort. Cependant Capanée, Tydée et Polynice, qui l'ont suivie, essaient en vain de percer le monstre de leurs traits, qui glissent sur sa peau épaisse. Capanée ne peut en venir à bout qu'en le clouant sur le sol avec un jeune chêne qu'il a arraché et aiguisé par un bout. Les Grecs, en signe de joie, se livrent à plusieurs jeux, en particulier au jeu de la palestre. A la prière d'Hypsipyle, ils se dirigent vers la ville, où ils obtiennent, non sans peine, sa grâce du roi; mais au bout de trois jours, ils se remettent en marche, en apprenant que les Thébains songent à leur disputer les passages.

Le lendemain, ils arrivent devant le château de Monflor, que défendent mille chevaliers commandés par Méléagès, cousin d'Étéocle et de Polynice. Ce dernier engage son parent à lui livrer la place, mais les chevaliers, consultés, s'y opposent, et Polynice, découragé, propose de passer outre, ce qui excite l'indignation de Tydée. Description de la tente d'Adraste. Après un premier assaut infructueux, le château est pris, grâce au stratagème classique d'une fuite simulée, dont le succès est assuré par le soin qu'on prend de faire savoir pendant la nuit aux assiégés qu'ils recevront le lendemain un secours d'Étéocle. Pendant que les gens de Monflor sont occupés à piller le camp abandonné, Polynice, embusqué dans un bois d'oliviers, en sort brusquement et occupe le château. Les Grecs reviennent et ont facilement raison de leurs ennemis, qu'ils font presque tous prisonniers.

A la vue de la nombreuse armée qui vient de dresser ses tentes sous les murs de la ville, les Thébains sont vivement émus. Étéocle ferme lui-même les portes, de peur des traîtres. La nuit suivante, il convoque ses amis et leur demande s'il doit

résister par les armes ou tenter un accommodement. Atys (*Aton*), le jeune fiancé d'Ismène, s'indigne en entendant le roi parler ainsi; mais le vieil Oton réprime la fougue imprudente du bachelier et conseille au roi de céder à son frère la moitié du royaume, à condition qu'il le reconnaîtra pour suzerain. Étéocle résiste à ses sages conseils et aux supplications de sa mère : cependant, devant le mécontentement des barons, il se résigne à envoyer un messager au camp. Oton, que tout le monde désigne, refuse, et les autres à sa suite, et Jocaste est obligée de déclarer qu'elle ira elle-même.

Le lendemain, elle part avec ses deux filles, Antigone (*Antigoné*) et Ismène, toutes trois richement parées. A leur rencontre viennent trois chevaliers grecs, dont l'un, Parthénopée (*Partonopeus*), roi d'Arcadie, tombe amoureux d'Antigone et obtient d'elle un demi-aveu qu'encourage sa mère. Il amène les princesses à la tente d'Adraste, qui est décrite ici une seconde fois. Jocaste est bien reçue par Polynice et par les chefs grecs; mais Tydée et Capanée font échouer toute tentative d'accommodement. Sur ces entrefaites, le meurtre d'une tigresse apprivoisée amène une mêlée générale, où se distingue Adraste à la tête des vieillards : les Thébains sont refoulés dans la ville. Amphiaraüs, après avoir combattu vaillamment sur son char merveilleux, avait été englouti dans la terre subitement entr'ouverte. En apprenant cette nouvelle, les Grecs reviennent à leurs tentes et passent la nuit dans la tristesse, tandis que les Thébains se réjouissent et les insultent. Le lendemain, sur le conseil du comte d'*Amicles*, on décide de ne pas lever le siège, comme le voulait le duc de Mycènes, mais de donner à Amphiaraüs un successeur, qui fera un sacrifice expiatoire. Un vieux « poète » mendiant les exhorte à reconnaître la main de Dieu qui les châtie pour leurs péchés. Il propose de nommer l'un des deux disciples d'Amphiaraüs, Thiodamas ou Mélampus; mais ce dernier est trop vieux et trop fatigué. Thiodamas est donc élu : il commande trois jours de jeûne; puis les Grecs vont, pieds nus et en chemise, prier autour du gouffre, qui se referme tout à coup. Pleins de joie, ils s'en retournent et se disposent à reprendre la lutte.

Ici se place l'énumération des portes de Thèbes et l'indication

des chefs qui les défendent et de leurs forces. Deux frères, neveux de Ménécée, qui combattaient dans les camps opposés, se reconnaissent après s'être frappés à mort. La troupe de Polynice est surprise par Créon, embusqué dans les jardins, et Polynice qui suivait seul un sentier détourné est surpris par deux frères, qui le laissent aller sans rançon, en le priant de se souvenir d'eux plus tard. Aton, ayant commis l'imprudence d'aller à la bataille sans haubert, est tué involontairement par Tydée, qui l'avait d'abord dédaigné, mais qui est bientôt forcé de se défendre. Aton lui pardonne, et Tydée désolé le fait emporter à Thèbes sur son écu. Ismène faisait part à sa sœur d'un songe menaçant qu'elle avait eu, lorsqu'elle voit apporter un blessé. Elle s'évanouit, soupçonnant son malheur; puis, revenue à elle, s'élance à la rencontre d'Aton, qui demande à voir sa fiancée et meurt aussitôt après. Étéocle, prévenu, fait cesser le combat et rentre dans la ville. Les chevaliers d'Aton le regrettent hautement, vantant sa libéralité et son courage. Ismène demande qu'on la ramène auprès du corps et exhale sa douleur en termes touchants. Le roi fait à Aton de magnifiques funérailles et fonde pour Ismène une abbaye de cent femmes.

Hippomédon, acclamé comme successeur de Tydée, que l'archer Menalippus a frappé à mort, se préoccupe de la situation de l'armée, qu'éprouve la famine. Sur des renseignements fournis par des Bulgares (*Bougres*) qui se trouvaient au camp, il va se ravitailler dans la plaine que baigne le Danube. Au retour, il a à combattre le comte du pays envahi, Faramonde, qui, averti, est venu de Thèbes s'embusquer sur son passage, et il met sa troupe en déroute grâce à un stratagème.

Polynice avait traité avec bienveillance Alexandre, un des prisonniers faits dans cette expédition, lequel était fils de Daire le Roux, chargé de la garde d'une tour de la ville qu'il avait en fief. Il l'envoie à son père pour qu'il l'engage à livrer sa tour en échange de la liberté qu'il lui promet. Daire refuse d'abord de se parjurer, malgré les instances de sa femme, et déclare qu'il ne livrera sa tour que s'il peut le faire sans trahison. Le lendemain, il va trouver le roi et lui conseille de s'accorder avec son frère, au lieu d'accepter l'appui des *Pinçonarts*, qui veulent se faire rendre la « marche » (province frontière) conquise sur eux

par Œdipe. La discussion s'envenime, et Daire, frappé par le roi d'un coup de bâton sur la tête, fait dire à son fils qu'il se croit délié de ses devoirs de fidélité envers le roi et qu'il est prêt à livrer sa tour à Polynice. Celui-ci la fait occuper la nuit suivante; mais un habile ingénieur la mine dans ses fondations : elle s'écroule et ses défenseurs sont pris. Daire est conduit devant le roi, qui veut le brûler vif comme traître.

Cependant, sur les observations d'Oton, Étéocle consent à le faire juger par les principaux barons. Oton essaie de justifier Daire en disant que le roi lui avait permis de lui faire tout le mal qu'il pourrait; mais Créon, oncle du roi, établit les véritables devoirs du vassal à l'égard du suzerain : en aucun cas, Daire ne pouvait exposer le roi à périr sous les coups de ses ennemis. Oton réplique en invoquant le droit de représailles quand on est l'objet de violences. Au moment où les barons allaient rendre leur sentence, on les avertit qu'Étéocle s'est laissé fléchir par les prières de sa mère, d'Antigone, et surtout de la fille de Daire, Salemandre, qui consent à accepter enfin l'amour du roi. Daire proteste de son dévouement à l'avenir, sans toutefois convenir qu'il ait commis une trahison. Au camp des Grecs, Polynice sauve le fils de Daire, que l'on veut pendre comme traître, en le renvoyant à son père sur son propre cheval.

Hippomédon propose à Adraste d'user du stratagène bien connu, une fuite simulée, pour obliger les Thébains à engager une action décisive. Adraste accepte et trente mille Grecs vont s'embusquer à Malpertus. Les autres feignent de lever le camp à la hâte : ils sont poursuivis par les Thébains jusqu'au moment où, ayant dépassé l'embuscade, ils se retournent. Alors les Thébains sont attaqués des deux côtés à la fois, et Hippomédon les pousse dans le fleuve grossi par les pluies et en fait un grand carnage. Étéocle, qui s'était déboîté le pied en tombant de cheval, est obligé de s'armer de nouveau pour défendre les siens; mais à l'arrivée d'Adraste, il est forcé de fuir vers la ville. Hippomédon, confiant dans les forces du vaillant cheval de Tydée qu'il montait, fait des prodiges de valeur au milieu du fleuve, mais il est enfin entraîné par le courant et y trouve la mort.

Étéocle, très amoureux de Salemandre, sortait souvent seul de la ville pour se distinguer sous ses yeux. Un jour, en compagnie

de Drias et d'Alixandre, cousin de son amie, il rencontre Parthénopée et son fidèle compagnon *Dorceüs*, et, pour égaliser les chances de la lutte, il ordonne à Drias de se tenir à l'écart. Parthénopée désarçonne le roi, avec l'intention de l'épargner à cause de l'amour qu'il porte à Antigone ; alors Drias, croyant son maître en danger, se précipite et frappe en pleine poitrine le jeune prince désarmé. Étéocle bande lui-même sa plaie et s'apitoie sur son sort. Le jeune homme, revenu à lui, prie le roi de rendre la liberté à son ami, qu'a fait prisonnier Alixandre. Puis il supplie Dorceüs d'annoncer sa mort à sa mère avec les plus grandes précautions et de lui conseiller de prendre un mari pour la protéger ; il le charge de ses dernières recommandations pour son sénéchal et ses chevaliers et expire. On emporte son corps à Thèbes, où on l'ensevelit dans un temple. En apprenant ce malheur, Adraste demande à ses barons de l'aider à prendre sa revanche et d'aller, le lendemain, attaquer les Thébains. Au point du jour, la bataille s'engage avec fureur et les deux frères périssent. Adraste excite ses chevaliers à venger son gendre. Les Thébains sont rejetés dans la ville avec de grandes pertes, et les Grecs donnent l'assaut ; mais ils ont le désavantage de la position et sont tous tués, sauf Adraste, Capanée, et un chevalier qui était blessé et qui part en avant pour aller à Argos porter la nouvelle du désastre.

Les filles d'Adraste voulaient se donner la mort, mais, sur les instances des dames de la ville, elles décident d'aller avec elles à Thèbes pour ensevelir les morts. Après trois jours d'une marche des plus fatigantes, elles rencontrent Capanée et Adraste, qui, désespéré à ce spectable, cherche à se percer de son épée. Le lendemain, il reprend avec les dames le chemin de Thèbes et il est rejoint par la brillante armée du duc d'Athènes (Thésée), qui allait mettre à la raison un vassal infidèle. Adraste, l'ayant reconnu, va à lui, se jette à ses pieds et implore son appui. Le duc le relève avec bonté et promet de lui faire rendre les corps des Grecs. Sur le refus insolent de Créon, il donne l'assaut à Thèbes : les dames se font remarquer par leur acharnement et réussissent à pratiquer une brèche, par laquelle entre le duc, qui fait mettre le feu à la ville. Capanée avait eu la tête fracassée par une grosse pierre. Créon est mis à mort, ainsi que ceux qui refusent de se rendre.

Le duc fait ensevelir honorablement les morts, en particulier Étéocle et Polynice : mais les corps des deux frères sont rejetés par la terre et les flammes dont on veut les brûler se divisent et se combattent. Les cendres même tentent de sortir des urnes dans lesquelles on les a enfermées et scellées. Le duc les fait alors réunir et retourne à Athènes avec ses prisonniers, pendant qu'Adraste ramène à Argos les dames, qui y vécurent désormais dans l'affliction. Ainsi s'accomplit la malédiction lancée par Œdipe contre ses fils, ce qui doit nous engager à ne rien faire « contre nature ».

Deux manuscrits nous fournissent une rédaction particulière. *BC*, dont le fond reste fidèle à l'original, mais qui s'en distingue, non seulement par de notables suppressions destinées à abréger sans nuire à la clarté du récit, et par un assez grand nombre de leçons particulières, qui ne sont souvent que des rajeunissements, mais encore par des additions et des transformations importantes. Deux autres manuscrits, *AP*, d'ailleurs indépendants l'un de l'autre dans certaines parties, dérivent d'une rédaction postérieure en dialecte picard, dont le caractère général est le délayage. Ajoutons que le ms. *S*, quoique très voisin de l'original, n'est pas non plus exempt d'interpolations.

2. *Langue, date et sources du poème.* — Le *Roman de Thèbes* comprend, dans le texte critique, 10230 vers octosyllabiques à rimes plates, où les rimes masculines dominent de beaucoup (62,90 0/0). L'auteur rimait fort bien pour l'époque : en effet, presque toutes les rimes inexactes qu'on rencontre dans son œuvre se justifient par des licences généralement admises de son temps, et il n'y a guère que 8 0/0 de rimes qui seraient aujourd'hui considérées comme insuffisantes. La langue est, dans son ensemble, le français du Centre, mais avec des traits dialectaux qui assignent le poème au sud-ouest du domaine. L'éloge donné à Poitiers [1], peut-être aussi la mention de Usarche (= Uzerche, Corrèze?), où, il est vrai, un manuscrit donne *Lusarche* [2] et un autre

1. *Mieux vaut lor ris et lor baisiers* (des filles d'Adraste) *Que ne fait Londres ne Peitiers.* Il faut peut-être attribuer *Londres* au scribe et corriger : *Que Limoges ne que Peitiers.*

2. Si l'on considérait cette leçon comme la vraie, le choix de ce mot ne saurait avoir été amené que par la difficulté de la rime avec *marche*, la langue de l'auteur s'opposant à ce qu'on cherche sa patrie au nord de Paris, dans le département de Seine-et-Oise.

Lusarce, confirment l'hypothèse que l'auteur était originaire du pays au sud de la Loire, sans qu'on puisse cependant affirmer de façon certaine que sa patrie fût entre Poitiers et Limoges.

La ressemblance des procédés employés dans le *Roman de Troie* et l'*Eneas* (remplacement du merveilleux païen par le merveilleux artistique ou mécanique, richesse des descriptions, introduction de l'amour chevaleresque, etc.) avait fait attribuer ce dernier poème à Benoit de Sainte-More, l'auteur incontesté du premier : aujourd'hui on reconnaît, non seulement que la preuve affirmative est impossible à faire, mais encore que certains traits linguistiques doivent faire pencher vers la négative, comme aussi ce fait que le jugement de Paris est traité dans l'*Eneas* et dans *Troie* d'une façon différente [1]. De même, on ne saurait accepter aujourd'hui les conclusions de l'*Histoire littéraire de la France* (XIX, 665 et suiv.), qui attribue également *Thèbes* à Benoit, en s'appuyant sur des preuves purement morales et sans tenir compte des seuls éléments d'information qui aient un caractère scientifique, l'étude de la langue des deux poèmes. Bien que cette étude ne soit point terminée en ce qui concerne *Troie* [2], nous nous sommes assuré personnellement que le trait linguistique le plus important de *Thèbes* manquait dans *Troie* aussi bien que dans l'*Eneas* [3].

Du reste, d'autres particularités de langue, une meilleure conservation de la déclinaison et l'emploi d'un certain nombre de mots archaïques, indiquent, contrairement à l'opinion longtemps accréditée, que *Thèbes* est antérieur à *Troie* et à l'*Eneas*. Il y a d'ailleurs de cette antériorité des preuves d'un autre genre. On trouve dans *Troie* (éd. Joly, v. 19 747-61) une allusion très nette aux exploits de Tydée à Thèbes, où il est dit *qu'un mauvais garz le jeta mort* : il s'agit de Ménalippe, que l'auteur de *Thèbes* appelle en effet un *serjant*, un *garçon* (var. *gloton*), tandis que Stace le nomme *Astacides*, du nom de son père Astacus, montrant ainsi qu'il n'était pas sans ancêtres. Il y a

1. Voir Salverda de Grave, *Eneas*, introd., p. XXIV et suiv., et plus loin, chap. III, p. 223.

2. Elle ne sera possible que lorsqu'on aura une édition *critique* du *Roman de Troie* : c'est un travail de longue haleine, que nous avons entrepris et que nous espérons mener bientôt à bonne fin.

3. Voir *Roman de Thèbes*, Introd., p. CXV.

bien par contre dans *Thèbes* une llusiona aux futurs exploits de Diomède devant Troie, mais, outre que l'auteur a pu connaître le combat de Diomède et d'Énée par un résumé latin d'Homère, les mots : *qui fu mout proz, Fors Hector li mieudre de toz*, qu'il applique à Énée, sont en désaccord avec *Troie*, dont l'auteur donne à Troïlus le premier rang après Hector et ne montre qu'une estime médiocre pour le traître Énée. En ce qui concerne l'*Eneas*, outre un certain nombre d'emprunts directs que l'auteur n'a nullement cherché à déguiser, nous voyons mentionnés les sept chefs de l'armée grecque devant Thèbes : *Adrastus*, *Polinices*, *Tydeüs*, *Ipomedon*, *Partonopeus*, *Amphiaraus* et *Capaneus*, qu'Énée trouve réunis aux Enfers, non loin des principaux héros de la guerre de Troie (v. 2669 et suiv.).

Si l'on adopte pour *Troie*, avec M. G. Paris, la date approximative de 1160, au delà de laquelle on ne saurait remonter, on voit que le *Roman de Thèbes*, qui lui est antérieur, se place entre 1150 et 1155. Il renferme d'ailleurs une allusion à la puissance des Almoravides (deux mille *Amoraives* figurent dans l'embuscade d'Hippomédon) qui nous oblige à remonter à une époque notablement antérieure à 1163, date de la mort du grand conquérant almohade Abdel-Moumen, qui enleva aux Almoravides la plus grande partie de leurs possessions en Espagne.

Quelles sources a eues à sa disposition l'auteur anonyme de *Thèbes*? Il est difficile de donner ici une réponse précise : mais il nous paraît qu'on peut supposer sans invraisemblance qu'il avait sous les yeux, non pas le poème de Stace, mais un résumé de la *Thébaïde* précédé de l'histoire d'Œdipe, et que les épisodes sont l'œuvre de son imagination [1]. S'il avait connu le poème latin, il se serait sans doute plus souvent rapproché de son modèle, ce qu'il ne fait que rarement, et il n'aurait point supprimé ou modifié des détails que la disparition du merveilleux païen et la substitution des mœurs de son temps à celles de l'antiquité

1. En particulier, le siège de Monflor et l'épisode du ravitaillement semblent bien destinés à varier et aussi à allonger les descriptions de batailles, que l'imitateur trouvait sans doute trop courtes dans son modèle, ce qui prouve qu'il ne disposait pas d'une source développée comme le poème de Stace. L'épisode de Daire le Roux, habilement rattaché à l'action principale et au ravitaillement, a été inspiré par le désir de montrer la force des barons féodaux en face du roi et d'établir leurs droits respectifs, etc. Ajoutons que les manuscrits glosés de Stace ne semblent pas avoir suggéré à l'auteur ces additions au sujet classique.

ne lui interdisaient pas de conserver [1]. D'autre part, notre hypothèse est nécessaire pour expliquer les détails, assez exacts [2], que donne le roman sur les portes de Thèbes et leurs défenseurs, passage où Stace n'a que 6 vers (VIII, 352-7), et aussi certaines modifications apportées à la légende thébaine telle que l'expose le poème latin, modifications qui doivent être d'origine ancienne, puisque ni les procédés familiers à l'auteur, ni les conditions particulières de temps et de lieu où il se trouvait, ne les expliquent.

Le *Roman de Thèbes* a été trop sévèrement jugé, dans son édition du *Roman de Troie*, par M. Joly [3], qui semble n'avoir pas su s'affranchir suffisamment de la tendance naturelle aux éditeurs à considérer l'œuvre qu'ils publient un peu comme la leur et à montrer pour elle des entrailles de père. Il est vrai que, convaincu de l'antériorité du *Roman de Troie*, dont l'auteur s'était nommé, et ayant insuffisamment étudié le *Roman de Thèbes*, puisqu'il ne connaissait que les trois manuscrits de Paris, dont un seul a été utilisé par lui, il était mal placé pour faire la comparaison et devait être surtout frappé par la ressemblance des procédés employés dans l'*Eneas*, *Troie* et *Thèbes*. Il reproche à l'auteur de ce dernier poème de n'avoir ni la variété, ni l'abondance de Benoit et de laisser avorter entre ses mains les développements si largement traités dans *Troie* : il y a là, croyons-nous, une illusion et une réelle injustice. C'est précisément la sobriété, la simplicité parfois élégante que nous louerions chez l'auteur de *Thèbes* : il faut lui savoir gré d'avoir fourni à Benoit le modèle de presque tous ses embellissements et de ne pas s'être laissé aller aussi souvent que lui à cette dangereuse facilité qui tombe si aisément dans la platitude et le rabâchage. Nous avons déjà vu que les remanieurs ne se sont pas fait faute de délayer notre poème, et ce qu'ils y ont ajouté n'était pas toujours un embellissement.

En un seul point, Benoit nous semble supérieur à l'auteur de *Thèbes*, c'est dans le curieux épisode de *Troïlus et Briseïda*. Nous aurons à examiner tout à l'heure si l'honneur de l'invention lui en revient tout entier : en attendant, constatons que l'auteur de

1. Par exemple, il semble qu'il eût dû reproduire la scène où Stace nous représente Tydée rongeant la tête de son meurtrier, Ménalippe.
2. Voir notre *Légende d'Œdipe*, p. 60 et suiv., et surtout p. 67, n. 1, et 275-276.
3. *Benoit de Sainte-More*, etc., I, 100 et suiv.

Thèbes a rendu d'une façon intéressante la douleur d'Ismène à la mort d'Aton et qu'en racontant les amours de Parthénopée et d'Antigone, dont Stace ne lui fournissait pas l'idée, il a su ne pas se répéter, grâce au soin qu'il a pris d'opposer au caractère un peu léger d'Ismène et à son amour trop naïvement passionné, la pudique retenue et l'amour sérieux de sa sœur, qui répond à l'aveu un peu imprévu du jeune prince grec : « *Legièrement amer ne dei* », et déclare ensuite s'en rapporter à l'avis de sa mère et de son frère, ce qui ne l'empêche pas, plus tard, de montrer l'affection profonde qu'elle lui a vouée et de se plaindre tristement à Ismène de l'impossibilité où elle est de voir celui qu'elle aime et dont elle admire les exploits de la fenêtre où elles sont toutes deux assises. Enfin la douce figure de Salemandre, bien qu'un peu pâle, n'en est pas moins touchante dans son amour résigné, qui semble inspiré par le dévouement filial.

En somme, le *Roman de Thèbes* inaugure brillamment la série des poèmes imités de l'antiquité : le trouveur anonyme a eu le mérite d'ouvrir la voie à ses successeurs et de fonder une véritable école, qui devait approprier la matière antique au goût et aux mœurs du XIIe siècle et demander à l'épopée classique ou à l'histoire légendaire des sujets nouveaux, mieux appropriés que les anciennes *gestes* à un état de civilisation déjà moins rude, grâce à l'influence toujours croissante du Midi et de sa brillante poésie. Il ne faut donc pas s'étonner si son œuvre a lutté de popularité avec le *Roman de Troie*, dont la diffusion en Occident fut si longtemps favorisée par la manie des origines troyennes [1].

Les allusions au *Roman de Thèbes* ou à ses rédactions en prose (voir § 3) abondent aussi bien dans les littératures provençale et italienne que dans la littérature française [2]. Il y en a une déjà (sans parler de *Troie* et de l'*Eneas*) dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, qui est antérieur à 1170 ; une autre dans le roman de *Galeran*, composé vers 1230, où Fresne, qui attend

1. D'un côté, la renommée universelle de Stace au moyen âge et l'erreur qui faisait de lui un chrétien; de l'autre, l'intérêt qu'offrait la légende d'Œdipe et de ses fils pour des imaginations naïves toujours éprises d'aventures merveilleuses : telles sont les principales causes du succès de la légende thébaine.

2. Pour les détails, voir notre *Légende d'Œdipe*, p. 349 et suiv., et notre *Roman de Thèbes*, Introd., p. CXLV et suiv.

au couvent son fiancé, énumérant à l'abbesse, qui lui conseille de prendre le voile, les occupations qui conviennent à une jeune fille noble élevée dans un couvent, déclare qu'elle désire « *oïr de Thèbes ou de Troie* ». Le souvenir de *Thèbes* se trouve également réuni à celui de *Troie*, au XIII[e] siècle, dans le *Gilles de Chin* de Gautier de Tournai et dans le *Lapidaire* de Berne, et à celui de *Troie* et de l'*Eneas* dans le *Donnet des amanz*, encore en partie inédit, où Atys et Ismène figurent à côté de Paris et d'Hélène, d'Énée et de Didon. Enfin Christine de Pisan, dans ses *Cent hystoires de Troie*, emprunte à l'une des rédactions en prose le sujet de deux de ses moralités, *Adrastus* et *Amphoras*.

La littérature provençale, en dehors des allusions que l'on trouve dans les curieux catalogues de jongleur de Guiraut de Cabreira, de Guiraut de Calanson et de Bertran de Paris du Rouergue, en fournit deux d'Arnaut de Marveil, précieuses par leur ancienneté (entre 1170 et 1200), dont une, qui est unique, rappelle les amours d'Étéocle et de Salemandre, et, au XIII[e] siècle, une dans *Flamenca*; d'autres encore dans le *Tezaur* de Peire de Corbiac, dans une pièce allégorique du Catalan Andrea Febrer, etc.

Dans un poème italien en octaves du XIV[e] siècle, récemment publié [1], qui est une espèce de répertoire de jongleur, la légende thébaine, qui se rattache à notre roman, occupe autant de place que la légende de Troie. L'auteur fait allusion à un poème en 36 chants, sans doute définitivement perdu, et à une histoire de Thèbes en 80 chapitres, qui semble conservée, sous deux formes différentes, dans deux manuscrits de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise : il nous est toutefois impossible d'affirmer si ces imitations se rattachent directement au roman, ou bien aux rédactions en prose dont il nous reste à nous occuper.

3. *Rédactions en prose.* — Nous possédons deux rédactions en prose du *Roman de Thèbes*, dont la seconde ne se distingue de la première que par un peu de délayage. Celle-ci [2] ne saurait être postérieure à 1230, puisqu'elle fait partie d'une compilation

1. Par M. Pio Rajna, dans la *Zeitschrift für romanische Philologie*, II, 220 et suiv. et 419 et suiv.

2. Elle a été imprimée au XVI[e] siècle sous le nom de *Edipus* et réimprimée de nos jours dans la collection Silvestre.

composée entre 1223 et 1230, dont il reste de nombreux manuscrits aux titres variés, mais qu'il convient d'appeler, avec M. Paul Meyer, *Histoire ancienne jusqu'à César* [1]. Elle est basée sur un manuscrit de la rédaction picarde (mss. *AP*), ce qui résulte de l'insertion de l'épisode de la fille de Lycurgue et de ce fait que Tydée, Parthénopée et Polynice accompagnent Jocaste et ses filles, après leur visite au camp, sinon jusqu'au palais, ce qui est déclaré inadmissible, du moins jusqu'aux portes de la ville. L'auteur supprime les jeux, ainsi que les épisodes de Monflor et les amours d'Aton et d'Ismène, qu'il fait aimer par Parthénopée ; en revanche il s'étend complaisamment sur la « tigre privée ». Après le récit de la mort d'Amphiaraüs et de l'élection de son successeur, il passe brusquement à la mort des deux frères.

Il faut encore noter deux particularités : l'auteur renvoie après la sépulture des Grecs morts devant Thèbes, ne sachant où la mettre à cause de ses suppressions, l'allusion à la grandeur future de Diomède (cf. *Thèbes*, 7229-40), et il termine en signalant la reconstruction de Thèbes sous le nom d'*Estives* (= εἰς Θήβας) : c'est ainsi, en effet, qu'on l'appelait au moyen âge.

En dehors de cette rédaction et de la rédaction un peu délayée dont nous avons parlé, il en existe une troisième, dont l'auteur use d'une plus grande liberté tout en conservant la même base, et une quatrième (B. N., fr. 15 458) assez abrégée, et qui supprime l'épisode de la fille de Lycurgue et celui d'Hypsipyle [2]? Enfin une rédaction développée, mais très libre, se trouve dans l'ouvrage publié en deux volumes pour la première fois en 1491 par le libraire Vérard (et plusieurs fois depuis) sous ce titre : *Les Histoires de Paul Orose traduites en français*, etc.[3], dont le premier

1. Voir *Romania*, XIV, 36 et suiv., et *Légende d'Œdipe*, p. 315-349. — L'unité de style qu'on peut reconnaître dans l'*Histoire ancienne* empêche d'admettre que le *Roman de Thèbes* ait été mis en prose par un auteur différent et simplement inséré à sa place par le rédacteur anonyme de cette vaste compilation.

2. Il y a encore une rédaction abrégée dans un ms. fort corrompu de Turin coté, dans le catalogue Pasini, XXIII, g. 129, et dont nous ne connaissons que les premières lignes.

3. Orose, dont l'ouvrage n'est, comme on sait, qu'une revue rapide des événements de l'histoire ou de la fable destinée à prouver que tous les malheurs de la terre jusqu'au triomphe du christianisme ont eu pour cause l'ignorance du vrai Dieu, s'était contenté de dire : « *Omitto* et Œdipum interfectorem patris, matris maritum, filiorum fratrem, vitricum suum. *Sileri malo* Eteoclem et Polynicem mutuis laborasse concursibus, ne quis eorum parricida non esset. »

volume, intitulé le *premier livre d'Orose*, est occupé aux trois quarts par une rédaction en prose de *Thèbes*[1] et renferme aussi une version en prose du *Roman de Troie*. L'auteur a fortement délayé la rédaction en prose de *Thèbes* (le procédé contraire est fort rare) et l'a agrémentée de discours et de réflexions morales, dans le double but de plaire à ses auditeurs et de les édifier, tout en restant fidèle à l'idée qui domine l'œuvre entière d'Orose[2]. Mais, tout en traitant très librement sa source, il n'y ajoute pas d'éléments importants. Il convient cependant de signaler quelques embellissements curieux. On lit dans le combat des Cinquante : « Et avecques buches en maniére d'eschelles, qu'ils dressoient amont la montaigne, ymaginérent de l'assaillir et y monter » ; et il y a un chapitre intitulé : *La teneur des mandements que envoya le roy Ethiocles aux seigneurs de son pays* : « Nous, Ethiocles, par la grace des dieux roy de Thèbes, a tous noz bons feals amis et serviteurs, seigneurs, barons, chevaliers et autres gentilz hommes de nostre dit royaume, salut. Savoir faisons, etc. » Mais, en somme, l'impression que laisse l'œuvre lorsqu'on la lit tout d'un trait est celle d'un bavardage assez insipide, dont l'auteur écrivait d'ailleurs clairement et avec une certaine facilité.

Il existe au moins trois manuscrits d'une traduction italienne de la première rédaction en prose dont il a été parlé. Le vieux poète anglais Chaucer, qui fait de si nombreuses allusions à la légende thébaine, connaissait certainement Stace, à qui il se réfère souvent, mais il connaissait aussi, sinon le poème, du moins une ou plusieurs de nos rédactions en prose. On peut surtout l'affirmer de son brillant disciple John Lydgate, abbé de Bury en Suffolk, dont la *Story of Thebes* nous est présentée comme un nouveau conte de Canterbury ayant servi, dans un jour de misère, à payer son écot à l'auberge des pèlerins de Chaucer[3], et qui nous semble avoir eu sous les yeux, en l'écri-

1. Le titre de *Livre d'Orose* (dans le ms. B. N. fr. 15 455, *Premier volume des Histoires de Paul Orose, traduit en français*) est usurpé à tort par plusieurs manuscrits qui contiennent la première rédaction.

2. Souvent il prend lui-même la parole et fait ses réflexions sous la rubrique : *Le translateur*; mais il ne craint pas, à l'occasion, de se référer expressément à l'écrivain latin, qui n'en peut mais.

3. Lydgate composa ce poème entre 1421 et 1422. Il venait de terminer son *Siège de Troie* (*Troy Book*), d'après Guido delle Colonne.

vant, non pas un manuscrit de la prétendue traduction française des Histoires d'Orose, comme on a cherché récemment à le démontrer, mais un manuscrit altéré contenant la première rédaction en prose de *Thèbes* [1].

Il suffira d'indiquer d'un mot qu'au XIIIe siècle, le poète néerlandais Maerlant et son rival Seger Dieregodgaf avaient joint, dans leurs vastes compilations, la légende thébaine à celle de Troie, et que le *Roman de Thèbes* a fourni leurs titres aux deux romans d'aventures en vers de Huon de Rotelande, l'*Ipomedon* et le *Protesilaus* (fin du XIIe siècle) [2], et aussi aux romans byzantins de *Partonopeus de Blois* (anonyme) et d'*Athis et Profilias* [3] (attribué à Alexandre de Bernay).

II. Roman de Troie. — Par son étendue (environ 30 000 vers octosyllabiques à rimes plates) [4], par l'importance du sujet et l'habileté relative avec laquelle il a été traité, mais surtout par l'immense succès qu'il a obtenu, le *Roman de Troie* occupe le premier rang parmi les poèmes imités de l'antiquité et mérite que nous nous y arrêtions assez longuement.

Il nous a été conservé (en dehors de sept manuscrits fragmentaires dont plusieurs ont une réelle importance) dans vingt-sept manuscrits complets ou à peu près, dont treize à la Bibliothèque nationale de Paris, deux à celle de l'Arsenal, un (acéphale) à la faculté de Médecine de Montpellier, deux au Musée britannique de Londres, un à la bibliothèque Philipps de Cheltenham, deux à la bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg, un à Vienne, deux à la bibliothèque Saint-Marc à Venise, un à l'Ambroisienne de Milan (le plus ancien et le plus important), un au Vatican et un à la Bibliothèque nationale de Naples. Nous allons essayer de donner une idée de cette composition un peu complexe, mais qui cependant se développe sur un plan assez régulier et selon l'ordre des temps, et qui embrasse, non seulement l'histoire entière de la guerre de Troie, mais encore les causes de la

1. Il avait sous les yeux un manuscrit différent quand il écrivait ses *Destinées des princes* (*Falls of princes*).

2. Protesilaus et Danaüs y sont donnés comme des fils d'Hippomédon.

3. Profilias n'est pas mentionné dans le *Roman de Thèbes*; Athis représente Aton, l'Atys de Stace.

4. Il y a dans l'édition Joly 30 108 vers, chiffre qui sera légèrement rectifié dans l'édition critique que nous préparons.

guerre, en remontant à l'expédition des Argonautes, et les conséquences qu'elle eut pour les principaux chefs.

1. *Analyse du poème* [1]. — Après un éloge de la science qui rappelle le début du *Roman de Thèbes*, l'auteur oppose à l'autorité d'Homère celle de Darès, antérieur de plus de cent ans et contemporain des événements, et qui d'ailleurs n'a pas fait combattre les dieux et les déesses contre les hommes, imagination folle qui faillit compromettre le succès du livre d'Homère, malgré son mérite. Cornélius, neveu du fameux Salluste, qui professait à Athènes, trouva le livre de Darès en une armoire et le traduisit du grec en latin.

L'auteur résume ensuite le poème et raconte la conquête de la toison d'or par Jason, neveu de *Peleüs* (= Pelias), grâce aux talismans de Médée, qu'il abandonne au bout d'un mois, malgré ses serments [2]. Hercule ayant persuadé à Castor, à Pollux, à Télamon, à Pélée et à Nestor de se joindre à lui pour venger Jason et ses compagnons de l'affront que leur a fait Laomédon, ils abordent à Sigée, port de Troie, et s'emparent de la ville par un stratagème analogue à celui qui est employé contre Monflor dans le *Roman de Thèbes*, après une bataille terrible, où Laomédon succombe sous les coups d'Hercule. La ville est pillée et ruinée et *Esiona*, la fille du roi, est donnée à Télamon, qui l'emmène à Salamine et la tient dans une servitude déshonorante. Cependant Priam, qui se trouvait absent au moment du désastre, apprend ce qui s'est passé. Il avait de sa femme Hécube cinq fils : Hector, Paris, Deiphobe (Deïphebus), Hélénus et Troïlus, et trois filles : Andromaque, Cassandre et Polyxène ; de plus, trente bâtards. Il revient à Troie avec eux et les Troyens échappés au désastre, rebâtit la ville, qu'il fait beaucoup plus forte et plus magnifique qu'auparavant, et envoie en Grèce Anténor pour demander qu'on lui rende sa sœur. Le messager se voit outrageusement repoussé partout, et Priam propose à son conseil d'envoyer une expédition pour ravager la terre de Grèce. Hector conseille la prudence, mais Paris raconte que

1. Nous suivons pour cette analyse, en particulier pour les noms propres, non l'édition, mais les meilleurs mss., qui doivent servir de base à notre édition.

2. L'auteur ajoute que les dieux l'en punirent cruellement ; mais il n'entre dans aucun détail, sous prétexte que Darès n'en dit pas davantage.

Vénus, à qui il a décerné la pomme d'or, lui a promis de lui faire épouser la plus belle femme qui soit en Grèce. En vain son frère Hélénus et sa sœur Cassandre, qui ont reçu le don de prophétie, en vain Panthus dont le père Euphorbius fut un grand clerc de son vivant, annoncent que, si Paris prend femme en Grèce, il causera la ruine de Troie : on décide que Paris partira secrètement avec vingt-deux vaisseaux et ravagera le pays.

Les Troyens abordent à Cythère, où l'on célébrait la fête annuelle de Vénus, « la déesse d'amour ». Hélène, en l'absence de son époux, qui s'était rendu chez Nestor à Pylos (l'auteur déclare ne pas savoir pourquoi), ayant appris par la renommée l'arrivée de Paris, feint d'avoir un vœu à remplir et se rend au temple avec sa suite. Elle y rencontre le prince troyen, s'entretient avec lui, et Amour les blesse de son dard. La nuit suivante, le temple est assailli et pillé et Hélène enlevée avec son consentement tacite. Mais la garnison du château d'Hélée, qui commandait le port, accourt au bruit, et ce n'est qu'après avoir perdu bon nombre des leurs qu'ils peuvent mettre en sûreté leur butin et reprendre la mer. Ils arrivent sans encombre au château de Ténédos, où ils passent la nuit, et Paris rassure Hélène, qui reçoit à Troie le plus gracieux accueil.

Cependant Ménélas, instruit de ce qui s'était passé, retourne à Sparte avec Nestor. Son frère Agamemnon l'engage à ne pas laisser voir sa douleur, mais plutôt à rassembler ses amis et à porter la guerre à Troie. Achille, Patrocle, Diomède, Euryale, Tlépolème viennent à Sparte, décident l'expédition et choisissent pour chef Agamemnon. Castor et Pollux s'étaient mis à la poursuite de Paris : on n'en entendit plus parler, et le peuple ne voulut pas croire à leur mort [1].

On envoie Achille et Patrocle à Delphes (*Delphos*) pour con-

1. Ici l'auteur insère les portraits des héros et héroïnes de la guerre de Troie, présentés dans l'ordre suivant : d'abord Castor, Pollux, Hélène : puis pour la Grèce : Agammemnon, Ménélas, Achille, Patrocle, Ajax (*Aiaus*) fils d'Oïlée et Ajax surnommé Télamon (*sic*), Ulysse, Diomède, Nestor, Protésilas (*Proteselaus*), Néoptolème (*Neptolemus*), Palamède, Podalire (*Polidarius*), Machaoln, le roi de Perse et Briseïda; enfin pour Troie : Priam, Hector, Hélénus, Deiphobe (*Deïphebus*), Troïlus, Pâris, Énée (*Eneas*), Anténor et son fils Polydamas, Memnon, Hécube, Andromaque, Cassandre et Polyxène. A la suite, vient le catalogue des chefs grecs et le nombre des vaisseaux qu'ils amènent à Athènes, catalogue semblable à celui d'Homère, sauf quelques omissions et de légers changements dans certains chiffres.

sulter l'oracle. Apollon répond que Troie sera prise au bout de dix ans, et sur son ordre, le devin Calchas, fils de Thestor, qui était venu à Delphes sur l'ordre des Troyens, passe du côté des Grecs et se rend à Athènes avec Achille. Les Grecs, assaillis par une violente tempête, abordent à Aulis sur le conseil de Calchas pour y apaiser Diane par des sacrifices ; puis ils se dirigent vers Troie, guidés par Philoctète, qui avait fait partie de la première expédition. Après la prise d'un château dépendant des Troyens, *Laurientel*, et de la forteresse de Ténédos qui se défendit vaillamment, Agamemnon fait le partage du butin et, dans un discours très pacifique, conseille d'envoyer réclamer Hélène, avant d'engager la guerre sérieusement. Ulysse et Diomède vont à Troie, mais n'obtiennent rien. Achille est alors chargé d'aller en Mœsie (*Messe*) pour ravitailler l'armée et blesse mortellement le roi du pays. Celui-ci fait Télèphe son héritier en souvenir du secours qu'il avait reçu jadis de son père Hercule, et le nouveau roi est chargé par Achille d'envoyer régulièrement aux Grecs du blé, de la viande, de l'huile et du vin. Catalogue des alliés de Priam. Hector reçoit le commandement suprême.

Après bien des hésitations, les Grecs, sur le conseil de Palamède, qu'avait retardé la maladie et qui venait seulement d'arriver, se décident à tenter un débarquement de vive force. Les Troyens viennent les attendre sur le rivage, et Protésilas, débarqué le premier, est tué par Hector. Le lendemain, la bataille recommence et Patrocle est à son tour tué par Hector, qui veut le dépouiller de ses riches armes ; mais Mérion emporte le corps sur son cheval, après avoir désarçonné le prince troyen qui, à la fin de cette bataille très longuement décrite, retrouve son adversaire et le tue. Le combat cesse par suite de la rencontre d'Hector et de son cousin Ajax, fils de Télamon et d'Hésione, qui se reconnaissent : à la prière d'Ajax, Hector rappelle les siens, qui allaient incendier les vaisseaux.

Hector rentre à Troie couvert de blessures : on le fête à l'envi et le médecin Got lui donne un breuvage qui le remettra bientôt sur pied. Les dames décernent le prix de la journée à Troïlus, puis à Polydamas et à Paris, et n'oublient point les bâtards. Une trêve est conclue [1], pendant laquelle les Grecs font de

1. Il n'y a pas moins de vingt-deux ou vingt-trois batailles, dont la plupart

magnifiques funérailles à Patrocle, qu'Achille jure de venger, ainsi qu'à Protésilas et à Mérion. A Troie, les obsèques du bâtard Cassibilan donnent occasion à Cassandre de renouveler ses menaces prophétiques.

Nous ne saurions ici, faute de place, suivre le trouveur dans les détails des nombreuses batailles qu'il décrit successivement. Nous nous contenterons de signaler, jusqu'à la mort d'Hector, parmi les passages les plus intéressants : la prise du roi grec Thoas, que Priam veut mettre à mort, mais qu'Énée réussit à sauver et qu'on échange bientôt contre Anténor; les exploits du terrible Sagittaire; le retour de Briseïda auprès de son père Calchas, sur la demande de celui-ci, et ses coquetteries avec Diomède, et les curieux détails sur l'embaumement d'Hector, sur ses funérailles et sur le monument qu'on lui élève. Après la mort d'Hector, Palamède, qui n'avait jamais accepté l'autorité d'Agamemnon, nommé chef de l'expédition avant son arrivée tardive, réussit à le supplanter; il se distingue dans la bataille suivante, où Priam paraît sur le champ de bataille pour venger son fils, s'occupe avec zèle de l'approvisionnement de l'armée qui souffre de la famine et fortifie habilement son camp. Mais bientôt il succombe sous les coups de Paris, après avoir tué Deiphobe et Sarpedon, roi de Lycie (*Lice*). Agamemnon est aussitôt réélu.

Cependant Achille, étant allé voir les Troyens, qui célébraient, dans le temple d'Apollon hors des murs, l'anniversaire de la mort d'Hector, avait aperçu Polyxène et s'était senti subitement épris d'un violent amour. Ne pouvant trouver le repos, il envoie demander sa main à Hécube, s'engageant à retourner dans son pays et à entraîner dans sa retraite l'armée entière. Ses offres sont acceptées; mais il ne réussit pas à ranger le conseil à son avis et doit se contenter de rester sous sa tente en défendant aux siens de combattre. Dans la terrible bataille où meurt Palamède, il résiste aux reproches d'Héber, fils du roi de Thrace, comme aux supplications des messagers d'Ajax, et pendant la trêve qui

durent plusieurs jours; elles sont presque toutes séparées par des trèves plus ou moins longues. Le *Darès* qui nous a été conservé n'en compte que dix neuf, qui ne sont pas numérotées comme dans le *Roman*, où, du reste, il y a quelque incertitude sur ce point et même quelques lacunes.



Armand Colin et Cie Editeurs Paris

HECTOR BLESSÉ DANS LA CHAMBRE DE BEAUTÉ

Bibl. Nat. Fds. fr. 301 f° 84 Recto

suit, il refuse de se rendre aux raisons exposées par Ulysse, Diomède et Nestor, que lui ont envoyés les Grecs. En présence de ce refus, les Grecs sont portés à lever le siège, malgré les instances de Ménélas; mais Calchas leur rappelle la volonté des dieux. Troïlus est le héros des deux batailles suivantes. Dans la seconde, il renverse et blesse grièvement Diomède en le raillant de son amour pour Briseïda : cette blessure de Diomède décide la jeune fille à lui donner son cœur.

Sur de nouvelles instances d'Agamemnon, Achille consent à laisser combattre ses chevaliers. Troïlus se distingue encore. Il rentre blessé à Troie et, devant les dames et sa mère, il se plaint amèrement de l'abandon de son amie. D'autre part, Achille est partagé entre le désir de venger les pertes subies par ses Myrmidons et l'amour dont il se sent pénétré. Son agitation redouble pendant la bataille suivante, où les Grecs sont encore battus et obligés de demander une nouvelle trêve. A la dix-huitième bataille, Troïlus pénètre jusqu'aux tentes et les Myrmidons appellent à grands cris Achille à leur secours. Il n'y tient plus : il revêt ses armes et va attaquer Troïlus, qui le blesse et emmène son cheval. Priam s'indigne en apprenant cette rentrée en scène d'Achille; Hécube cherche à l'excuser et Polyxène souffre en silence. Cependant Achille avait recommandé à ses Myrmidons de s'attacher exclusivement à Troïlus. Le voyant abattu sous son cheval blessé, il accourt, lui coupe la tête et traîne son corps attaché à la queue de son cheval. Memnon le renverse et lui arrache le cadavre. La bataille dure huit jours, au bout desquels Achille, guéri de ses blessures, cherche Memnon et le tue. Hécube décide Paris à la venger de la mort de Troïlus. Achille, attiré dans le temple d'Apollon sous prétexte de renouer les pourparlers, s'y rend sans armure avec Antilochus, le fils de Nestor, et ils sont tous deux percés de coups après s'être vaillamment défendus. Leurs corps sont rendus aux Grecs à la prière d'Hélénus : on élève à Achille un magnifique tombeau, surmonté d'une statue qui représente Polyxène affligée tenant dans ses bras l'urne qui renferme les cendres de celui qui est mort pour son amour. Les Grecs, ayant consulté l'oracle, envoient Ménélas à Scyros, pour demander au roi Lycomède d'envoyer à Troie Pyrrhus, le fils d'Achille. Bientôt une nouvelle bataille s'engage, où Ajax et

Paris se tuent l'un l'autre. Hélène se lamente sur le corps de son époux. Les Troyens s'enferment dans leur ville en attendant du secours.

A propos de l'arrivée de Penthésilée et de ses Amazones, venues de la province d'Azoine, en Orient, uniquement habitée par des femmes, le trouveur fait une courte description de la terre. La reine de *Femenie* était partie pour secourir Troie, attirée par la grande renommée d'Hector, et avait appris sa mort en chemin. Elle livre bataille aux Grecs deux jours de suite et leur fait subir de grandes pertes, de sorte qu'ils se décident à attendre l'arrivée de Pyrrhus, qui réussit à tuer Penthésilée [1] et à enfermer les Troyens dans la ville.

Anténor et Énée proposent à Priam dans son conseil de rendre Hélène et ce qui a été ravi avec elle. Le roi s'indigne et leur reproche d'avoir été des plus ardents à conseiller la guerre. Il forme le projet de faire tuer les deux princes dans un banquet par son fils Amphimaque ; mais, avertis, ils se tiennent sur leurs gardes et décident d'entrer en pourparlers avec les Grecs en stipulant qu'ils conserveront tous leurs biens, eux et les leurs. Conformément à leurs prévisions, ils sont chargés par le roi d'entamer les négociations, et Anténor en profite pour révéler à Ulysse et à Diomède le secret du Palladium, qu'il se fait remettre par son gardien Théano et livre ensuite à Ulysse. En expiation de ce sacrilège, Calchas et Chrysès conseillent d'offrir à Minerve un immense cheval de bois, et Epius est chargé de sa construction. Les alliés de Priam quittent la ville et Filimenis emmène le corps de Penthésilée. La paix est solennellement jurée ; mais les Grecs promettent insidieusement de tenir ce qui a été convenu avec Anténor. Les Troyens abattent un pan de mur pour introduire le cheval de bois : les Grecs, revenus de Sigée pendant la nuit, en profitent pour pénétrer dans la ville. Priam est immolé par Pyrrhus au pied de l'autel de Jupiter et la ville mise au pillage, puis brûlée et rasée.

Ulysse obtient à grand'peine qu'on rende Hélène à Ménélas ; Cassandre est donnée à Agamemnon ; Anténor sauve Hélénus et

1. Les Grecs jettent dans l'Aschandre (?) le corps de l'Amazone, malgré l'opposition de Pyrrhus, qui voulait qu'il fût rendu aux Troyens.

Andromaque, Agamemnon Hécube, Pyrrhus, les deux fils d'Hector : on leur laisse la liberté de partir ou de rester à Troie. Les vents persistant à être contraires, Calchas, consulté, répond qu'il faut apaiser les mânes d'Achille, « les infernaus fures », et Néoptolème ordonne qu'on recherche Polyxène. Anténor la trouve dans une vieille tour et la livre au fils d'Achille, qui l'immole, malgré ses plaintes, sur le tombeau de son père. Hécube, devenue furieuse, est lapidée par l'armée. Diomède, Ajax, fils de Télamon[1], et Ulysse se disputent le Palladium. Quand Ulysse a fait valoir ses titres, Diomède s'efface devant lui, mais Ajax persiste. Cependant Agamemnon et Ménélas l'adjugent à Ulysse, en reconnaissance des efforts qu'il avait faits pour sauver Hélène. Le lendemain matin, Ajax fut trouvé percé de coups dans sa tente, et sa mort fut attribuée à Ménélas et à Ulysse. Ce dernier crut prudent de s'enfuir à Ismaros, laissant le Palladium à Diomède. Pyrrhus accorde à Hélénus les deux fils d'Hector. Anténor avait fait exiler Énée pour avoir caché Polyxène : il mettait en état les vingt-deux vaisseaux qui avaient servi à Paris pour son expédition et feignait de vouloir laisser Anténor régner seul à Troie. Mais à peine les Grecs étaient-ils partis, malgré le mauvais temps, qu'il rappelle aux Troyens que c'est Anténor qui a recherché et livré Polyxène et l'oblige à s'exiler avec les siens. Anténor va fonder sur l'Adriatique *Corcire Menelan* (*Corcyram Melænam*, var. *Menelam* dans Dictys, VI, 17), c'est-à-dire Curzola, et les débris des Troyens le rejoignent sur onze vaisseaux.

Puis l'auteur raconte les retours. — Ajax, fils d'Oïlée, qui avait arraché Cassandre du temple de Minerve, perd sa flotte et il est rejeté mourant sur un rivage désert avec quelques-uns des siens. Nauplius (*Naulus*), voulant venger son fils Palamède, traîtreusement assassiné par Ulysse et Diomède[2], attire les Grecs, à l'aide de feux allumés, sur les rochers de l'Eubée, où il en périt un grand nombre. Son fils Œax (*Œaüs*) persuade à Ægialée (*Egial*) de ne pas recevoir son époux Diomède, qui revient avec une autre femme ; mais bientôt elle fait sa paix avec lui, en apprenant qu'il a vengé Énée de ses ennemis, pendant qu'il faisait

1. Il est déjà mort, tué par Pâris : l'erreur provient de ce que l'auteur suit ici Dictys et non plus Darès. Voir ci-dessous, § 3, p. 204.

2. Voir ci-dessous, § 3, p. 212.

ses préparatifs de départ [1]. Clytemnestre (*Climestra*) et son amant Égisthe tuent Agamemnon; mais Talthybius sauve et confie à Idoménée le jeune Oreste, qui, armé chevalier à quinze ans, s'empare de Mycènes, arrache lui-même les mamelles à sa mère et fait jeter son cadavre aux chiens, puis surprend Égisthe dans une embuscade et le fait pendre. Accusé pour ce parricide par Ménélas, il est absous à Athènes par les principaux chefs, et ramené à Mycènes par le duc d'Athènes, Menestheüs, qui avait offert le combat judiciaire à ses accusateurs. Oreste se réconcilie ensuite avec son oncle, dont il épouse la fille Hermione.

Ulysse, qui vient de perdre sa flotte et d'échapper aux embûches de Nauplius et des gens d'Ajax, fils de Télamon, arrive en Crète sur deux vaisseaux de louage et raconte à Idoménée ses aventures : en Sicile, où il a été dépouillé et emprisonné, puis a vu périr un grand nombre de ses compagnons sous les coups d'*Antiphat* (= Antiphates) et de Polyphème, fils des rois *Lestrigonain* et *Ciclopain* [2], frères germains, pour avoir enlevé et livré à un de ses chevaliers, *Alphenor* (= Elpenor), qui l'aimait, Arène, fille de Lestrigonain; auprès de *Circès* (= Circé), qu'il laissa grosse, puis auprès de *Calipsa* (= Calypso). Il lui dit comment il apprit d'un oracle ce que devenaient les âmes après la mort, comment il échappa aux Sirènes et fut ensuite dépouillé par des pirates phéniciens. Idoménée lui donne deux vaisseaux et l'envoie à Alcinoüs (*Alcenon*), qui lui apprend que trente prétendants à la main de Pénélope dévorent son patrimoine. Ulysse vient avec lui à Ithaque, tue les prétendants, et son fils Télémaque obtient la main de Nausicaa (*Nausica*), fille d'Alcinoüs, dont il a bientôt un fils, Ptoliporthus (*Poliporbus*).

Pyrrhus, ayant appris à Molosse, où il faisait radouber ses vaisseaux, qu'Acaste avait chassé Pélée, arrive secrètement en Thessalie, tue à la chasse, par un stratagème, ses fils Plisthène et Ménalippe, et pardonne, à la prière de Thétis [3], à l'usurpateur,

1. Cette erreur bizarre provient peut-être de ce que le manuscrit de Dictys que suivait Benoit (voir § 3), portait *Ænean* ou *Enean* au lieu de *Œneum* (l'aïeul de Diomède); mais les mots *in Ætolia*, qui précèdent, auraient dû éveiller son attention.

2. Déjà Dictys avait dit (VI, 5) : *per Cyclopa et Læstrigona fratres multa indigna expertus*. Polyphème a été ainsi dédoublé et le roi des Lestrygons est devenu un roi nommé Lestrygon.

3. Un ami de Pélée, Assandrus, raconte aux espions de Pyrrhus les noces de

qui lui restitue le trône [1]. Il enlève bientôt Hermione à Oreste et se rend à Delphes pour remercier les dieux de l'appui qu'ils lui ont prêté pour venger son père. En son absence, Ménélas, appelé par sa fille, veut se défaire d'Andromaque et de son fils Landomata; mais ils sont sauvés par le peuple, et Oreste, ayant secrètement tué Pyrrhus, ramène Hermione à Mycènes [2].

L'œuvre se termine par une *Télégonie*. Ulysse, trompé par un songe qui le menace des embûches de son fils, fait emprisonner Télémaque et s'enferme dans un château fort dont l'entrée est interdite à tous. Télégonus, qu'il avait eu de Circé, arrive et demande en vain à voir son père. Une lutte s'engage et Ulysse, accouru au secours de ses gardes, est blessé mortellement par Télégonus, qui reconnaît son erreur au moment où Ulysse se nomme. Télémaque se réconcilie avec son frère, le fait soigner et le renvoie à sa mère comblé de présents. Le trouveur, en finissant, blâme ceux qui seraient tentés de critiquer son œuvre.

2. *Le « Roman de Troie » et son auteur.* — L'auteur du *Roman de Troie* s'est assez souvent nommé dans son œuvre : une fois seulement, il a ajouté à son nom de Benoit (*Beneeit*) une indication d'origine, « de Sainte-More ». Au milieu de l'épisode de Briseïda (v. 13 431-44), pour s'excuser du jugement sévère qu'il vient de porter sur les femmes, Benoit a inséré l'éloge d'une « riche dame de riche roi », qui pourrait servir à dater et à localiser le poème, si les termes en étaient moins vagues. S'agit-il d'Éléonore de Guyenne, femme du roi d'Angleterre Henri II? On a objecté avec raison [3] que cet éloge convenait peu à une femme que son époux, qui soupçonnait sa vertu, avait dû tenir enfermée pendant douze ans; d'ailleurs, ce serait rajeunir un peu trop le poème que de placer la composition de ce passage en 1184, date de la réconciliation des deux époux. Si l'on admettait, avec Léopold Pannier, que Benoit s'adresse à Adèle de

Thétis et de Pélée et donne une curieuse explication évhémérique de l'origine des dieux et des Muses.

1. Avant de reprendre l'*Orestie*, le trouveur raconte, comme Dictys, comment la sœur de Memnon, Hélène, alla chercher à Troie le corps de son frère, lui fit faire un riche tombeau, puis disparut mystérieusement.

2. L'auteur fait ici mention d'un fils posthume de Pyrrhus et d'Andromaque, Achillidès, qui rétablit son frère sur le trône de Troie. (Voir *Romania*, XXI, 32 et suiv.).

3. Léopold Pannier, *Revue critique d'histoire et de philologie*, V, 247 et suiv.

Champagne, que Louis VII avait épousée en troisièmes noces (1160), et qui fut la mère de Philippe-Auguste, la difficulté disparaîtrait, et l'on donnerait un appui de quelque valeur à l'opinion de ceux qui veulent que Benoit ait été originaire de Sainte-Maure, près de Troyes [1]. En même temps, il y aurait là un argument contre l'identification de notre Benoit avec celui qui a composé, entre 1172 et 1176, sur l'ordre de Henri II, qui en avait d'abord chargé Wace, une *Chronique des ducs de Normandie* de plus de 42 000 vers, qui s'arrête, on ne sait par quel fâcheux hasard, précisément à la fin du règne de Henri Ier : et pourtant, l'on a donné, pour justifier cette identification, des raisons d'ordres divers (langue, vocabulaire, procédés de style, ornements) et qui ne manquent pas de valeur. Nous croyons devoir réserver cette question, dont la solution a une certaine importance pour l'histoire littéraire : il n'en est pas de même de celle, tout aussi controversée, de l'attribution de l'*Eneas* à Benoit, à qui nous croyons devoir en refuser nettement la paternité [2], comme nous lui avons déjà refusé celle du *Roman de Thèbes*.

Quant à la date, la langue du poème, autant du moins qu'on peut en juger aujourd'hui, nous permet de la fixer entre 1160 et 1165. Certains caractères phonétiques, dans le détail desquels nous ne pouvons entrer ici, mais surtout les manquements assez fréquents à la déclinaison, empêchent de remonter plus haut. Il n'est d'ailleurs pas encore possible d'affirmer, de façon certaine, que *Troie* soit antérieur à l'*Eneas*. Cependant, outre que le manque de prologue dans ce dernier et les vers du début, qui en font comme une suite du *Roman de Troie*, pourraient le faire préjuger tout d'abord, l'altération de la déclinaison, un peu plus avancée que dans *Troie* [3], appuie sérieusement cette hypo-

1. La question de savoir s'il s'agit du Sainte-Maure voisin de Troyes, ou du Sainte-Maure situé entre Tours et Châtellerault, ne saurait être définitivement tranchée que lorsque nous serons en possession d'une édition critique du poème.

2. Voir plus loin, p. 223. Il ne l'est pas non plus de la *Chronique ascendante* en alexandrins, qui doit être rattachée comme prologue à la *Geste des Normands* (*Brut*) de Wace et est également l'œuvre de ce dernier; ni de la chanson d'adieu d'un chevalier partant pour la croisade qui figure dans le manuscrit harléien de la *Chronique*; ni enfin d'un chant en l'honneur de Thomas Becket, dont l'auteur se nomme lui-même : Benoist, frère prêcheur, et qu'on doit peut-être confondre avec l'abbé de Péterborough, mort en 1193, qui avait écrit, outre une *Chronique* de Henri II, une vie latine du fameux archevêque de Cantorbéry.

3. Nous avons ici en vue non l'édition, mais l'ensemble des manuscrits.

thèse[1]. Les emprunts textuels à l'*Eneas* et les ressemblances de langue et de style signalées dans les *Lais* de Marie de France, qu'il faut placer aux environs de 1175, s'expliqueraient ainsi aisément, soit qu'on admette une simple imitation, soit qu'on aille jusqu'à attribuer l'*Eneas* à Marie, malgré sa déclaration formelle du Prologue des *Lais*, qu'elle a eu l'intention de traduire quelque « bonne estoire » du latin, mais qu'elle y a renoncé, parce que beaucoup d'autres s'en étaient déjà occupés[2].

Ce qui explique qu'on ait été naturellement porté à attribuer à l'auteur de *Troie*, le seul qui se soit nommé, les poèmes anonymes de *Thèbes* et de l'*Eneas*, ce ne sont pas tant les ressemblances de langue et de style, lesquelles trouvent leur raison d'être dans ce fait que les trois poèmes ont été composés dans un espace de temps assez étroit (un quart de siècle environ) et écrits, sauf quelques légères particularités, dans la langue littéraire qui dominait dès le milieu du XII[e] siècle en Normandie et dans la France centrale; c'est plutôt la nature des embellissements qu'on y rencontre uniformément, quoique à des degrés divers, et qui nous forcent à reconnaître, à cette époque, l'existence d'une véritable école d'imitation de l'antiquité, puisant peut-être à des sources communes[3] : je veux parler des détails empruntés à une histoire naturelle plus ou moins fantastique, des merveilles d'ornementation ou de mécanique dont il faut aller chercher l'origine en Orient, enfin et surtout des histoires d'amour, où une psychologie légèrement raffinée et qui annonce déjà l'amour courtois s'allie avec une certaine naïveté, héritage précieux de l'époque précédente.

Dans l'emploi de ces ornements comme dans les descriptions de bataille, le *Roman de Thèbes* se maintient dans des limites discrètes, tandis que l'auteur de *Troie* semble s'y complaire et va parfois jusqu'à l'excès et à la monotonie, et que celui de

1. Il faudrait y joindre, d'après M. P. Meyer (*Rom.*, XXIII, 16), cette circonstance que l'*Eneas* viole plus souvent que *Troie* la règle ancienne qui veut que, dans les poèmes octosyllabiques, la phrase se termine avec le second vers du couplet et non avec le premier.

2. Voir Salverda de Grave, *Eneas*, Intr., p. XXII-XXIV, et G. Paris, *Rom.*, XXI, 282.

3. Déjà M. Joly, dont il faut lire les longs et curieux développements sur cette question, a judicieusement rapproché la lampe inextinguible du tombeau de Pallas, dans l'*Eneas*, d'un passage du chroniqueur anglais Guillaume de Malmesbury, qui, évidemment, n'a pas inventé lui-même ce détail. (Voir *Benoit de Sainte-More*, etc., I, 231.)

l'*Eneas* renchérit parfois encore sur Benoit pour la richesse des descriptions comme pour la subtilité de ses analyses amoureuses. Ainsi le palais de Didon à Carthage et la ville elle-même dépassent en magnificence le palais de Priam et l'enceinte de Troie; la vigne au cep d'or et aux grappes de pierres précieuses [1] y fait pendant au pin d'or que l'on voit à la porte de Priam; les tombeaux de Camille et de Pallas sont plus merveilleux encore que ceux d'Hector et d'Achille, et les plaintes de Didon et de Lavinie sont parfois plus subtiles que les monologues de Briseïda ou d'Achille. Mais revenons au *Roman de Troie*.

Les mœurs, la civilisation, la religion, l'architecture, les meubles, les vêtements, les armes, la tactique sont naturellement ici, comme dans *Thèbes*, entièrement du XIIe siècle. Et il ne s'agit pas là d'une transformation systématique de l'antiquité, mais bien plutôt d'un entraînement irréfléchi et inconscient qui montre au trouveur l'antiquité comme à travers un voile qui en altérerait les contours et en changerait les couleurs [2]. Le tableau des mœurs féodales qui nous est ici tracé est un peu moins épique, un peu moins homérique, pourrait-on dire, malgré ce que cette affirmation semble avoir de paradoxal au premier abord, que dans les chansons de geste de la première époque : cela tient, il est vrai, à ce que la rudesse primitive commence à disparaître, mais aussi à l'influence civilisatrice qu'exerçait sur les clercs la connaissance, si imparfaite qu'elle fût, des œuvres antiques.

Comme il fallait s'y attendre de la part d'un poète appartenant à une nation qui se prétendait issue des Troyens, dans le *Roman de Troie*, Achille est éclipsé par Hector, qui nous est présenté comme l'idéal du soldat, du capitaine et du chevalier, tel qu'on le concevait au temps de Benoit. Plutôt vigoureux que beau, d'un courage et d'un patriotisme à toute épreuve, avec cela libéral envers ses hommes et ménager de leur sang [3],

1. Cf. le *Roman d'Alexandre* (éd. Michelant, p. 275, v. 9 et suiv.), qui imite le passage suivant de la fameuse *Lettre d'Alexandre à Aristote* (voir plus loin, II, II, p. 230 et suiv.) : *vineamque solidam auro sarmentoque aureo inter columnas pendentem miratus sum, in qua folia aurea racemique crystallini.*

2. Voir L. Constans, *La Légende d'Œdipe*, etc., p. 132 et suiv.

3. Pendant une trêve, il va visiter Achille et lui offre de vider par un combat singulier le différend qui arme les deux peuples l'un contre l'autre.

modéré dans les conseils, courtois même et sensible aux louanges des dames, il ne leur sacrifie cependant rien de ce qu'il croit que l'honneur lui commande : Andromaque elle-même est durement traitée et presque battue lorsqu'elle veut l'empêcher d'aller prendre part à la bataille où il doit trouver la mort. Il inspire aux Troyens une confiance inébranlable, qui se traduit par ce mot énergique du trouveur après qu'il a succombé.

« La mort Hector les a vencus » (v. 16 188) [1].

Achille ne reprend le premier rang que lorsqu'il n'est pas en présence d'Hector : mais lorsque ces deux héros se rencontrent, presque toujours Achille est blessé ou abattu, et il ne vient à bout de son adversaire qu'en profitant d'un moment où, emmenant un roi prisonnier, il ne songe pas à se couvrir de son bouclier [2]. De même il ne triomphe de Troïlus qu'avec l'aide de ses Myrmidons, à qui il a donné l'ordre de s'attacher exclusivement à lui et qui l'ont déjà blessé et renversé de cheval. Le trouveur ne craint pas de lui faire reprocher ironiquement par Hector ses relations contre nature avec Patrocle, et Achille ne les nie point [3]. Cependant c'est encore une fière et grande figure qu'il nous peint, lorsqu'il nous montre les Troyens fuyant devant lui « comme le cerf devant les chiens ». Mais on sent chez Benoit l'intention arrêtée de diminuer le héros dans l'empressement avec lequel il le fait s'engager à abandonner les Grecs pour obtenir Polyxène, et dans la complaisance qu'il met à peindre ses angoisses quand il ignore l'accueil qui sera fait à sa demande, comme aussi dans ses hésitations à venger ses Myrmidons mas-

1. Cette supériorité accordée à Hector explique qu'on ait fait pour lui, au XIII[e] siècle, ce qu'on faisait pour les héros des chansons de geste. Nous avons, dans trois manuscrits, un poème franco-vénitien qui raconte la jeunesse d'Hector, ses *Enfances*. On y voit le héros secourir le roi Filimenis, assiégé par le géant Hercule, qui est vaincu et tué par Hector. De même le *Roman de Troie* en prose (dans les mss. de l'*Histoire ancienne* qui l'ont inséré) se termine par un récit, sans doute dérivé d'un poème perdu, où Landomata, fils aîné d'Hector, se venge de la trahison d'Énée et d'Anténor. Ce récit fait suite à l'histoire d'Énée dans le ms. de la Bibliothèque nationale, fr. 821, qui offre une rédaction franco-italienne un peu différente. (Voir *Romania*, XXI, 37-38.)

2. Déjà dans Dictys (voir § 3), Achille, embusqué, surprend et tue Hector au passage d'un fleuve au moment où il allait à la rencontre de Penthésilée : ce qui diminue singulièrement son mérite.

3. De même dans l'*Eneas*, et plus complaisamment encore, ce reproche est fait à Énée (un Troyen cette fois) par la mère de Lavinie s'adressant à sa fille (v. 8565-8612).

sacrés par Troïlus, de peur de perdre encore celle qu'il aime et qu'il ne peut espérer épouser un jour qu'en persistant à ne pas paraître sur le champ de bataille.

Troïlus est, après Hector, le plus vaillant des Troyens, et lorsque le fils aîné de Priam a péri, c'est lui qui soutient à peu près tout le faix de la guerre. Dans la tradition antique, c'était un tout jeune homme, intéressant surtout par sa lutte inégale contre Achille : dans notre poème, son rôle est bien plus considérable. A la suite de Darès (voir § 3) et avec beaucoup plus de développement et de variété, Benoit en a fait le digne remplaçant d'Hector, et son importance est encore accrue par l'aventure qu'il lui prête avec Briseïda, la fille du prêtre transfuge Calchas [1].

Du reste, il faut bien reconnaître à Benoit une réelle aptitude à varier ses peintures du caractère de la femme et de l'amante. En face de la coquette Briseïda, qui passe, après un curieux débat de casuistique amoureuse, des bras du brillant Troïlus à ceux de Diomède, dont l'auteur a eu soin d'ailleurs de faire un chevalier courtois, rival d'Ulysse pour le bien dire, il nous peint, dans Andromaque, l'amour conjugal contenu par le respect et qui ressemble à de l'admiration, et dans la chaste Polyxène, rivale en beauté d'Hélène, l'amour innocent et retenu, tandis que Médée nous montre dans toute sa naïveté presque grossière l'amour physique, mal justifié dans ses manifestations passionnées par l'appareil d'une promesse solennelle de mariage devant une statuette de Jupiter. Dans toutes ces peintures, il y a du naturel, de l'observation, du piquant ; mais déjà l'abstraction et l'allégorie, dont il sera fait bientôt un si étrange abus, se montrent d'une façon presque indiscrète dans le discours d'Amour à Achille pour le détourner de venger ses Myrmidons, et l'auteur de l'*Eneas* donnera encore à cette divinité nouvelle un rôle plus marqué. La plus intéressante de ces figures, comme aussi la

1. « C'est, dit M. Joly, en traitant de ce gracieux épisode (*l. l.*, I, 285), un tableau plein de malice, qui vient d'une façon tout à fait inattendue se mêler au drame ; on lui pourrait donner pour épigraphe et pour résumé le mot de Shakespeare : « O femme, fragilité est ton nom ! » Il le faut joindre à tous ces contes piquants où nos vieux poètes, séduits et railleurs en même temps, maudissaient et adoraient la femme, la représentaient charmante et coupable. Comme eux, Benoit s'est plu à peindre sa grâce victorieuse, son penchant irrésistible à la coquetterie, sa facile défaite, et faisant œuvre à la fois de poète et de moraliste, il mêle à son piquant écrit les réflexions et les sentences. »

mieux venue (que le mérite doive en revenir à Benoit complètement ou seulement en partie), c'est incontestablement celle de Briseïda : Polyxène est un peu pâle, Andromaque trop violente et légèrement égoïste dans sa dernière entrevue avec son époux, Médée trop brutalement passionnée, sans l'excuse de l'impulsion irrésistible des trois déesses conjurées, comme dans Apollonius. Briseïda, elle, réalise parfaitement le type que le trouveur a voulu créer.

On peut considérer comme une première habileté la division de l'épisode selon l'ordre des temps, de façon à ce qu'il soit mieux incorporé à l'action. L'intérêt est d'ailleurs bien ménagé, et s'il est possible d'entrevoir le dénouement au souci qu'a la jeune fille de ses riches ajustements au milieu des larmes de la séparation et au soin qu'elle prend de ne pas décourager Diomède après sa brusque et hardie déclaration, son attitude lorsque celui-ci lui envoie le cheval qu'il vient d'enlever à Troïlus et les paroles ironiques dont elle accompagne l'offre de le lui prêter après qu'il a à son tour perdu le sien, sont de nature à jeter quelque doute sur l'issue définitive de l'aventure. Enfin, si elle cède, ce n'est pas qu'elle soit entraînée par les discours ou les prières du soudard amoureux, c'est que, sensible autant que coquette, elle se laisse toucher par la constance de son amour; c'est surtout qu'elle est émue des dangers qu'il court sans cesse pour lui plaire et qu'il craint pour ses jours à la suite de la cruelle blessure qu'il a reçue. Cette unité du dessein, cette habileté dans l'exécution, sans parler des charmants détails dont l'épisode est agrémenté, suffisent à expliquer le succès qu'il a obtenu et les imitations dont il a été l'objet [1].

Dans son ensemble, l'œuvre de Benoit de Sainte-More présente, pour l'époque, des qualités réelles. Si l'auteur, comme il fallait s'y attendre, a été écrasé par la masse de son œuvre cyclique, s'il n'a pas toujours su mettre en relief les scènes les plus importantes et les plus dramatiques, comme la mort de Priam, s'il s'est souvent noyé dans les détails et n'a pas évité la redondance et la monotonie, en revanche, il a parfois des scènes d'une grandeur et d'une énergie vraiment épiques, comme celle

1. Voir § 4, p. 218 et suiv.

où le fils du roi de Thrace, Héber, vient, avec ses dix compagnons grièvement blessés comme lui, reprocher à Achille son inaction, et celle où Deiphobe, blessé à mort par Palamède, demande à son frère Paris de le venger avant qu'on retire le fer de sa plaie et meurt satisfait en apprenant la mort de son adversaire. La langue de Benoit est généralement correcte et claire; sa phrase brève, souvent lâche et trop régulièrement coupée, devient plus ferme et plus serrée dans les discours, et l'auteur rencontre parfois des traits heureux et des images saisissantes qui relèvent la simplicité un peu plate de son style. Son érudition est d'ailleurs considérable, et bien qu'il ne soit pas un latiniste irréprochable, il a certainement utilisé, comme nous allons le voir, plusieurs ouvrages latins aujourd'hui disparus.

3. *Sources; le faux Darès et le faux Dictys.* — MM. Dunger et Joly ont démontré [1], indépendamment l'un de l'autre, que Benoit avait eu pour sources, comme il l'affirme lui-même, Darès et Dictys : ce dernier, utilisé seulement à partir du vers 24 301, devient la source unique après la mort de Polyxène, point où s'arrête Darès. Mais s'agit-il des textes latins qui nous ont été conservés sous ces noms? La question mérite de nous arrêter un instant.

Nous possédons sous le nom de Darès le Phrygien une *Histoire de la ruine de Troie* d'environ trente pages (souvent imprimée et traduite en français dès 1272), et sous celui de Dictys de Crète un *Journal de la guerre de Troie*, trois ou quatre fois plus étendu. Le premier commence par le récit de l'expédition des Argonautes et de la première expédition de Troie et se termine avec le sacrifice de Polyxène et l'indication du départ des Grecs; le second ne commence qu'à l'enlèvement d'Hélène, mais il ajoute les aventures des princes grecs à leur retour de Troie, et en particulier une *Odyssée*, une *Orestie* et une *Télégonie*, qu'a fidèlement reproduites Benoit de Sainte-More. L'un et l'autre sont censés avoir assisté aux événements qu'ils racontent, Darès du côté des Troyens, Dictys du côté des Grecs, comme compagnon d'Idoménée. Cela explique la confiance qu'ils ont inspirée, Darès surtout, non seulement au moyen âge, mais même jusqu'au XVIII[e] siècle : antérieurs à Homère, ne

1. Dunger, *Die Sage*, etc. (1869); Joly, *Benoit de Sainte-More*, etc. (1870).

faisant pas intervenir comme lui les divinités dans l'action, ils devaient lui être préférés, et ils se sont en effet substitués à lui[1].

Le sec et barbare abrégé qui porte le nom de Darès ne peut être antérieur à la fin du vi^e siècle, mais il n'est point postérieur à la fin du ixe, car nous avons des manuscrits qui remontent à cette date, et d'ailleurs l'ouvrage est cité par Isidore de Séville, mort en 636. Dans une lettre-préface adressée à son ami Sallustius Crispus, le maladroit faussaire qui prend le nom de Cornelius Nepos[2] prétend avoir trouvé à Athènes le livre de Darès, écrit de sa propre main, et n'avoir fait que le traduire. Cette lettre ne saurait plus aujourd'hui tromper personne : cependant tout n'est pas également faux dans les allégations qu'elle contient. Homère (*Il.*, V, 9) parle d'un Darès troyen, prêtre de Vulcain. Elien (*Hist. var.*, XI, 2) affirme qu'il existait de son temps une Iliade phrygienne[3] de Darès, à laquelle d'ailleurs Ptolémée Chennus et Eustathe se réfèrent. Cela suffirait, à défaut d'autres preuves qui ne manquent pas, pour qu'on pût affirmer *à priori* l'existence d'une histoire de la prise de Troie écrite en grec, non pas contemporaine des événements, mais datant d'une époque où subsistaient encore intactes les œuvres des cycliques et des tragiques, qui, on le sait, avaient popularisé des traditions souvent différentes de celles des poèmes homériques et qui en comblaient les lacunes en ce qui concerne la légende troyenne. Cette espèce de *roman* de Troie (je dis *roman*, car les sources en sont moins pures que celles du Dictys et la suppression du rôle des dieux n'a pas suffi pour lui donner le caractère historique) a dû être traduit en latin vers le Ier siècle de notre ère et a donné

1. Déjà au premier siècle de notre ère, Ptolémée Chennus, fils d'Héphestion, avait écrit un Ἀνθόμηρος, aujourd'hui perdu. Les progrès de l'évhémérisme et le triomphe du christianisme ne purent que favoriser la réaction contre Homère. Celui-ci semble d'ailleurs n'avoir été connu au moyen âge que par des abrégés latins : on désigne souvent sous le nom d'Homère latin le *Pindarus thebanus*, auteur, au premier siècle après Jésus-Christ, d'un court résumé de l'*Iliade* en moins de 1100 hexamètres à l'usage des écoles, où déjà le rôle des dieux semble systématiquement réduit.

2. On a émis l'avis que les noms de Cornelius et de Sallustius pourraient être authentiques, et que les surnoms qui les identifient avec des historiens célèbres auraient été ajoutés par les scribes : il y aurait là une coïncidence difficile à admettre, et l'exemple du faux Dictys confirme d'ailleurs la supercherie du faux Darès.

3. Phrygienne, c'est-à-dire écrite en grec, car les Troyens parlaient un dialecte grec, et nulle part il n'est dit dans Homère que les deux partis aient eu besoin d'interprète pour s'entendre.

ainsi naissance au court et misérable résumé que nous possédons.

C'est ainsi, en effet, que se présente l'ouvrage du Pseudo-Darès, et il est impossible à un esprit non prévenu de le prendre pour un ouvrage original. En effet, il y a dans la composition de ce récit un manque de proportions qui frappe tout d'abord. Ainsi les onze premiers chapitres (il y en a quarante-quatre en tout) sont incomparablement plus développés que la narration proprement dite du siège, qui se réduit à une espèce de sommaire[1]; il en est de même, dans le reste, de certaines parties, par exemple des adieux d'Hector et d'Andromaque et des amours d'Achille et de Polyxène. Les discours, dont plusieurs ont une certaine étendue, sont en style indirect, ce qui a lieu de surprendre de la part d'un prétendu témoin oculaire. Les portraits des principaux personnages troyens et grecs, le catalogue des vaisseaux des alliés grecs et la liste des alliés de Priam, constituent des détails peu en rapport avec l'étendue totale de l'ouvrage[2]. L'auteur s'oublie deux fois à parler de Darès à la troisième personne; il abuse étrangement du présent historique pour indiquer des faits simples et successifs, ce qui fait souvent ressembler sa narration à un sommaire. Tous ces motifs, d'autres encore qu'on pourrait invoquer, surtout le manque de suite qu'on a relevé sur beaucoup de points[3], fortifient l'impression première laissée par l'ouvrage et font croire à une œuvre plus étendue, mieux liée, mieux proportionnée aussi, soit latine, soit grecque, ou plutôt grecque traduite ensuite en latin, dans laquelle les traditions postérieures sur la guerre de Troie avaient été mises en œuvre, comme elles le furent plus tard, au second siècle de notre ère, dans l'*Héroïque* de Philostrate.

1. Ainsi, quand Hercule va successivement demander leur appui contre Laomédon à Castor et Pollux, à Télamon, à Pélée, à Nestor, l'auteur se répète jusqu'à quatre fois à peu près dans les mêmes termes. On peut en dire autant du passage où Anténor va tour à tour réclamer aux mêmes princes la liberté d'Hésione, emmenée en servitude par Télamon après le premier siège de Troie.

2. D'ailleurs, sur 43 chefs grecs mentionnés au catalogue, il y en a 15 dont il n'est plus du tout question et 13 dont la mort seulement est constatée. Pour ce qui est des 29 alliés troyens, Sarpédon et Memnon seuls jouent un certain rôle, six autres ne figurent que pour mourir; quant aux 21 qui restent, ils sont négligés complètement.

3. Voir Jæckel (*Dares Phrygius und Benoit de Sainte-More*, p. 5 et suiv.), qui a étudié la question dans tous ses détails, complétant Kœrting (*Dictys und Dares*, p. 65 et suiv.), qui avait brillamment inauguré la discussion contre Dunger et Joly, partisans d'un *Darès* et d'un *Dictys* uniques.

D'autre part, l'examen du *Roman de Troie* confirme à son tour l'existence d'un Darès étendu ayant servi de base à Benoit de Sainte-More. L'opinion contraire, vivement soutenue par Dunger et surtout par Joly, est aujourd'hui abandonnée. Le premier a été trompé par l'insuffisance des renseignements que lui fournissaient les fragments de *Troie* publiés par Frommann (*Germania*, II, 49 et suiv.); le second s'est laissé entraîner par son enthousiasme excessif pour l'auteur dont il publiait l'œuvre et a fait trop bon marché des difficultés qu'il a reconnues, en même temps que beaucoup d'autres lui échappaient. L'hypothèse d'un Darès développé, si elle enlève beaucoup à l'éloge qu'on pourrait faire de la faculté d'imagination de Benoit, a l'avantage d'expliquer comment il a pu substituer, à un récit inégal et souvent obscurci par la suppression de détails nécessaires, une narration intelligible malgré sa complexité et qui, si elle a parfois des faiblesses et des longueurs, se relève aussi par intervalles et nous intéresse par des ornements variés et par l'habileté réelle avec laquelle sont traités certains épisodes.

Benoit a fait, sur la façon dont il a traité sa source principale, une déclaration précise, si précise qu'on ne saurait y voir un de ces lieux communs des poèmes du moyen âge, où le trouveur cherche à inspirer confiance par une affirmation de sa sincérité, et une vague référence à un texte le plus souvent imaginaire.

Le latin sivrai et la letre :
Nule autre rien n'i voudrai metre
Se ainsi non com truis escrit.
Ne di mie qu'aucun bon dit
N'i mete, se faire le sai,
Mais la matiére en ensivrai (v. 135-140).

Or ce n'aurait pas été suivre pas à pas sa « matiére » que de réparer toutes les omissions et de combler toutes les lacunes de l'abrégé, d'indiquer les noms propres et les chiffres là où l'abréviateur n'en a eu cure, d'éclaircir ce qui était obscur, de fondre en un mot le maigre texte qui aurait été sa base dans son long récit d'une façon si harmonieuse qu'on a beaucoup de peine à en retrouver les éléments, dont cependant aucun n'a disparu. Benoit est, du reste, essentiellement consciencieux : quand il

ignore un détail, ou que ce détail n'est pas dans sa source, ce qui revient au même, il le déclare ingénument et ne songe pas à l'inventer (cf. 10 248 et suiv., 20 140-1, 22 477, etc.) : ainsi il sait par ailleurs que Jason fut le premier qui osa confier un navire à la mer, mais il n'ose l'affirmer, car il ne le trouve pas dans son auteur; de même il déclare, pour la même raison, qu'il ne parlera pas de ce qui arriva à Jason après la conquête de la toison. On peut donc l'en croire (sauf, bien entendu, pour les détails qui n'ont rien d'antique), quand il renvoie à sa source sans que l'on retrouve le fait dans le Darès abrégé [1], ce qui arrive, suivant M. Joly, 28 fois sur 63; et dans ce cas, l'on est bien forcé de conclure qu'il avait sous les yeux un texte beaucoup plus développé que celui que nous possédons [2].

Quant aux épisodes, il n'en est pas un, à notre avis, dont l'idée, dont la trame même, n'ait pu lui être fournie par le Darès aujourd'hui perdu. Pour un des trois, les amours d'Achille et de Polyxène, la chose est certaine, puisque l'abrégé même y consacre quelques lignes. Les amours de Jason et de Médée manquent dans le faux Darès, qui, ne conservant de sa source que ce qui était indispensable à l'intelligence du récit principal, c'est-à-dire l'affront fait à Jason et à ses compagnons par Laomédon et la vengeance qu'en tira Hercule en ruinant Troie, se contente de rappeler la conquête de la toison d'or par ces mots : « *Cholcos profecti sunt*, *pellem abstulerunt*, *domum reversi sunt* » ; et d'autre part, l'auteur renvoie aux Argonautiques (*Argonautas legant*) ceux qui voudraient savoir les noms des compagnons de

1. Ainsi la première bataille, qui a dix lignes dans le faux Darès, est racontée dans Benoit en deux mille vers environ, sur lesquels 1600, qui ne constituent nullement le développement des faits indiqués d'un mot dans l'abrégé, ne sont pas inutiles pour les expliquer : et cependant, ici encore, Benoit renvoie trois fois à sa source. Il y renvoie deux fois dans les portraits de Polydamas et de Memnon, qui ne figurent pas dans Darès, etc., etc. Benoit nous apprend d'ailleurs que sa source latine est « riche et granz, et grant uevre i a et grant fait ».

2. Les « bons dits » qu'il avoue avoir ajoutés, ce sont des réflexions, comme celle qui termine la première partie de l'épisode de Troïlus et Briseïda sur l'inconstance des femmes (v. 13 826-30), ou encore celles que lui inspire la faiblesse d'Achille amoureux de Polyxène (v. 18 425-54) ; ce sont aussi les ornements qu'il a demandés aux mœurs et aux usages de son temps, et les merveilles artistiques du palais de Priam, de la Chambre de beauté ou du tombeau d'Hector, en tant du moins qu'elles dépassent les réalités concrètes et se présentent comme le produit de la fantaisie du moyen âge; ce sont enfin les détails souvent fort ingénieux qu'il a semés un peu partout, et en particulier la façon toute personnelle dont il a traité les épisodes d'amour dont il empruntait à sa source l'idée plus ou moins développée.

Jason, et Benoit ne les nomme pas non plus, ce qui semble prouver que le texte latin du Darès développé contenait déjà cette indication, et par conséquent a dû être écrit à une époque voisine de la publication du poème de Valerius Flaccus[1].

Pour ce qui est des amours de Troïlus et de Briseïda, il faut reconnaître que la mise en œuvre du sujet appartient à Benoit : ici, comme dans le récit des amours d'Achille et de Polyxène, on retrouve le talent d'observation, la connaissance du cœur humain qu'on ne saurait sans injustice refuser à l'auteur du *Roman de Troie*. Mais ce sujet, l'a-t-il inventé de toutes pièces? C'est peu probable. On ne s'explique guère ce portrait de Briseïda (nom tout grec, remarquons-le)[2], terminant la liste des portraits des héros grecs, si elle ne figurait pas primitivement dans l'action à un titre quelconque, et l'épithète d'*affabilis* qu'on y trouve est peut-être une indication du rôle qu'elle jouait dans le Darès développé : les mots *pulcherrimum*, *pro ætate valentem*, appliqués à Troïlus dans son portrait, sont aussi d'accord avec les données de l'épisode. Il ne faut pas d'ailleurs s'étonner si l'abréviateur, qui a mentionné (ch. XXXI) la rencontre où Diomède est blessé par Troïlus, laisse de côté l'allusion ironique que fait celui-ci à la légèreté de Briseïda : du moment qu'il supprimait l'épisode comme non indispensable à la marche générale de l'action, il devait également supprimer ce détail. Plus intelligent, il aurait sans doute résumé en quelques mots cette curieuse aventure, ou bien fait disparaître le portrait : mais cette maladresse du méchant auteur du résumé est une preuve de plus de l'existence d'un Darès plus étendu que Benoit avait à sa disposition.

Il en est de même des autres épisodes. L'entrevue d'Achille

1. Il n'est pas nécessaire d'admettre, étant donné que Valerius Flaccus est très différent et ne saurait être ici la source (non plus d'ailleurs qu'Ovide, *Métam.*, VII, init.), l'existence d'un poème spécial, comme le veut M. Kœrting (*loc. laud.*, 74); cependant il faut reconnaître qu'il a dû exister de bonne heure de ces romans mythologiques en prose, écrits les uns en grec, les autres en latin, et que c'est dans ces derniers qu'il faut voir la source de cette *Histoire ancienne* dont nous avons parlé plus haut (p. 185). Un fragment de la légende d'Atalante et d'Hippomène publié par nous (*Revue des langues romanes*, XXXIV, 600), et qui semble remonter au XIIIe siècle, vient à l'appui de notre opinion.

2. L'accusatif de Βρισηΐς est devenu le nominatif du latin; mais il y a certainement là un souvenir de la captive d'Achille, dont le rôle, si important dans l'*Iliade*, a été usurpé ici, comme dans les traditions posthomériques, par la fille de Priam, la belle Polyxène.

avec Hector, où ce dernier propose de vider la querelle par un combat singulier, provocation qui n'est pas suivie d'effet par suite de l'opposition des princes grecs, pourrait à la rigueur avoir été inspirée par Homère (*Iliade*, VII, 67 et suiv.) ; mais ici, c'est Ménélas, et non Achille, qui est donné comme l'adversaire d'Hector, et d'ailleurs Benoit ne saurait avoir inventé les reproches que fait Hector à Achille sur son amour pour Patrocle, reproches atténués et un peu vagues dans le manuscrit suivi par M. Joly et dans quelques autres, mais qui affectent dans les meilleurs une clarté absolument réaliste [1].

Nous passerons plus rapidement sur ce qui concerne Dictys, l'emploi qu'en a fait Benoit soulevant moins de difficultés. Le texte, bien supérieur à celui du faux Darès, est une traduction abrégée du grec faite probablement au IVe siècle par un certain Septimius, qui l'a dédiée à Q. Aradius Rufinus (peut-être celui qui est mentionné par Ammien Marcellin pour l'an 363) par une lettre où il lui raconte que le texte grec, écrit sur des écorces de tilleul en caractères phéniciens, fut trouvé dans un tombeau à Gnosse à la suite d'un tremblement de terre, transcrit en caractères grecs par un certain Eupraxis [2] et offert par lui à Néron, qui le récompensa magnifiquement. Le texte grec semble avoir été composé, au second siècle de notre ère, par un Grec qui était peut-être chrétien et qui connaissait bien les œuvres des cycliques et des tragiques. Un Romain, en effet, n'aurait jamais osé, après l'immense succès de l'Énéide et à une époque où les traditions sur les origines troyennes de Rome n'étaient contestées par personne, donner à Énée le rôle de traître qu'il a dans l'*Ephemeris belli Trojani* [3]. Il n'aurait d'ailleurs pas eu à sa disposition, en aussi grand nombre, les sources dont disposait l'auteur de la rédaction grecque disparue [4].

1. La référence à Darès du vers 13 011, qui en soi n'aurait pas grande importance, vient confirmer la probabilité d'un emprunt à un Darès développé.

2. Le texte de la lettre porte Praxis; mais la véritable forme se trouve dans le prologue, où les mêmes inventions sont rapportées, avec quelques petites différences (ainsi c'est Néron qui fait traduire le précieux texte, lequel lui a été remis par le consulaire Rutilius Rufus, qui accompagnait Eupraxis à Rome), différences qui ne sauraient empêcher qu'on n'y voie l'œuvre du Dictys grec. Voir la fin du livre V, où l'auteur déclare, conformément au prologue, avoir écrit en caractères phéniciens et en langue grecque.

3. Kœrting, *loc. laud.*, p. 8, comprenant mal Dictys (VI, 17), prétend qu'il attribue à Énée la fondation de Corcyra Melæna : c'est bien d'Anténor qu'il s'agit.

4. Ce Dictys grec est mentionné par Syrianos (vers 400 après J.-C.), par Suidas

Cette rédaction était très probablement un peu plus développée que la traduction de Septimius [1] : en tout cas, elle contenait une série de portraits dont il convient de dire un mot. Le témoignage de Dictys est invoqué par le chroniqueur byzantin Malala (commencement du IXe siècle), dans le livre V de sa *Chronographie*, et par Cedrenus (fin du Xe siècle?), qui en dérive pour la partie de son *Histoire universelle* (Σύνοψις ἱστοριῶν) qui traite de la guerre de Troie, mais qui toutefois a connu aussi et parfois utilisé Dictys [2]. Or ni Malala, ni Cedrenus, quoi qu'on en ait dit, ne connaissaient le latin [3], et ils n'ont pu puiser que dans l'original grec de Septimius. On objecte, il est vrai [4], que Malala, et à sa suite Isaac Porphyrogénète, frère de l'empereur Alexis Ier (fin du XIe siècle), donnent, comme Darès, une série de portraits (à peu près identiques dans les deux auteurs, mais notablement différents de ceux de Darès [5]), et prétendent les avoir empruntés à Dictys, et l'on conclut de ce qu'ils ne se trouvent pas dans notre Dictys latin qu'ils ont dû confondre Darès avec Dictys et que le Dictys latin a seul existé? [6] M. Kœrting, à l'opinion de qui nous nous rangeons pleinement, fait observer que Tzetzès [7] donne les portraits, non en tête du récit, mais assez tard : ceux des Troyens

(milieu du XIe siècle) et par Eudoxie, femme de l'empereur Constantin XI Ducas (1059-1067).

1. Ainsi Malala parle avec quelque détail, en se référant à Sisyphe de Cos et à Dictys, d'un banquet où Teucer raconte à Pyrrhus, après la guerre de Troie, les événements qui ont précédé et suivi la mort d'Hector; Tzetzès raconte (d'après Dictys) qu'Œnone, la première femme de Paris, se pendit de désespoir après sa mort, tandis que le Dictys que nous avons dit qu'elle mourut de douleur. D'autre part, il y a dans la traduction latine un certain nombre de points peu clairs qui semblent trahir une suppression : ces lacunes sont parfois comblées par Malala.

2. Voir Kœrting, *loc. laud.*, p. 22 et suiv.

3. Voir Kœrting, *loc. laud.*, p. 18-21 et 58-63.

4. Voir Joly, *loc. laud.*, I, 194 et suiv.

5. Malala en donne 18. Isaac en ajoute 9, qu'il place en tête et qui, appartenant presque tous à des personnages importants, comme Agamemnon, Ulysse, Palamède, Diomède, etc., doivent (étant donnée l'impéritie de l'écrivain) appartenir à la même source que les autres. Tzetzès (cf. n. 7) donne 33 portraits.

6. D'après M. Joly, Septimius déclarant qu'il a réduit à un les quatre derniers livres de Dictys, et ces livres commençant après la prise de Troie, les portraits n'ont pu s'y trouver; et ils ne se trouvaient pas non plus dans les cinq premiers, puisque le traducteur a dû les conserver tels quels. En réalité, il dit seulement des cinq premiers livres qu'il en a conservé le nombre (*numerum servavimus*) : ce qui ne prouve rien pour le contenu.

7. Tzetzès, qui a écrit ses Ἰλιακά (en vers) dans la seconde moitié du XIIe siècle, est très voisin de Malala et d'Isaac pour les neuf portraits spéciaux à celui-ci : les épithètes homériques qu'i substitue à celles de ses modèles n'empêchent pas de constater ces ressemblances. Cependant il est possible que sa source soit le Dictys grec.

à propos de la mort de Troïlus, ceux des Grecs encore plus loin, en partie après la mort d'Achille, en partie après la construction du cheval de bois. Il croit, en conséquence, que les portraits étaient placés, dans le Dictys perdu, dans l'un des quatre livres resserrés en un par Septimius; et pour ce qui concerne Tzetzès (et peut-être Isaac), il est porté à croire qu'ils n'ont connu Dictys que par l'intermédiaire de Malala, et il émet cette ingénieuse hypothèse qu'ils ont pu lire les portraits dans un extrait (χαρακτηρίσματα?), qui aurait seul survécu de leur temps à cause de l'intérêt qu'il présentait, l'ouvrage entier ayant disparu dans le courant du XIe siècle.

Quoi qu'il en soit, il y a lieu de se demander si Benoit n'a pas connu un Dictys latin plus développé sur certains points que le nôtre. La question se pose surtout pour le récit si détaillé de la mort de Palamède, traîtreusement assassiné par Ulysse et Diomède (v. 27 561-745), où Benoit réunit de façon bizarre le récit de Dictys à la tradition commune brièvement racontée par Ovide, sans remarquer d'ailleurs qu'il avait déjà fait mourir Palamède, d'après Darès, sous les coups de Paris (v. 18 814 et suiv.)[1], pendant qu'il exerçait le commandement suprême[2].

La légende la plus répandue était celle d'après laquelle Palamède, accusé, à l'aide d'une fausse lettre écrite par Ulysse, de connivence avec les Troyens, aurait été lapidé par les Grecs. Benoit aurait pu en connaître le fond par Ovide ou par Hygin, mais non certains détails qui se retrouvent chez les chroniqueurs byzantins, ce qui ne peut être le fait du hasard. Benoit suppose que la sentence des chefs qui condamnait Palamède à mort ne put être exécutée à cause de la résistance de ses amis, et qu'Ulysse réussit ensuite à capter sa confiance au point de le faire tomber dans le piège grossier qu'il lui tendit de concert avec Diomède. On lui persuada de descendre dans un puits pour y chercher un trésor merveilleux, puis on l'y assomma à coups de pierre. Il y a dans cette seconde version, empruntée par Benoit à Dictys et soudée par lui à la première, un trait traditionnel, la

1. Il est vrai qu'il dit simplement qu'on avait ainsi raconté la chose à son père, mais il n'y contredit pas : il y a donc là une véritable distraction.

2. Une troisième version, qui, d'après Pausanias (X, 31), se trouvait dans les Κύπρια, voulait que Palamède, se trouvant à la pêche sur le rivage de la mer, eût été noyé par Ulysse et Diomède.

lapidation de Palamède, mais le reste est évidemment un fruit de l'imagination grecque dans les bas temps. Il ne serait peut-être pas trop hardi de supposer que Benoit a trouvé les deux légendes déjà réunies dans le Dictys latin qu'il connaissait : il y aurait là, par conséquent, une nouvelle preuve de l'existence d'une rédaction plus étendue que celle que nous possédons.

En dehors des deux sources principales de Benoit, il convient d'en signaler une autre. Sa *géographie* (digression à propos des Amazones) a une source sûrement latine, comme le montrent un certain nombre de noms propres qu'il s'est contenté de transcrire : c'est Æthicus, dont nous avons une courte description du monde, laquelle prétend s'appuyer sur les résultats de l'immense opération commencée par Jules César et terminée par Auguste. Il reste également de cet ouvrage un résumé sous le nom de Julius Honorius Orator[1], ce qui prouve (comme aussi l'existence de l'abrégé de Julius Valerius à côté de la traduction latine du Pseudo-Callisthène, dont les manuscrits sont bien plus rares) que le moyen âge a souvent usé et même abusé du procédé de l'abréviation, ce qui a amené la perte de beaucoup de grands ouvrages classiques, en particulier d'une grande partie de l'histoire de Tite-Live.

Les détails sur les mœurs des Amazones pourraient être, à la rigueur, empruntés à Orose. Cependant il y a une différence notable, qui fait croire à une autre source (Benoit l'appelle « li traitié, li grant livre historial ») : les enfants mâles sont remis à leurs pères à leur naissance, tandis que, d'après Orose, ils sont mis à mort. Cette source, vaguement indiquée par Benoit, pourrait bien être le Darès développé. Nous avons déjà vu (p. 209 et n. 1) qu'il faut conclure de même pour l'expédition des Argonautes.

Il y a lieu de se demander pourquoi Benoit a préféré Darès à Dictys pour toute la partie qu'ils ont en commun. Assurément Benoit, qui, comme tout le moyen âge, était naturellement favorable aux Troyens, les ancêtres reconnus des Français et des autres peuples de l'ouest et même du centre de l'Europe,

1. C'est à tort que Dunger (*loc. laud.*, p. 36) a pris cet abrégé pour la source de Benoit, car il ne contient pas l'introduction, d'après laquelle César est cité comme ayant ordonné ce grand travail. Il n'est d'ailleurs pas vrai que Benoit, comme le disent Dunger et Jæckel, nomme César comme sa source écrite.

devait être naturellement porté à préférer au Grec Dictys le Troyen Darès, quand même celui-ci lui aurait offert moins de ressources ; mais il faut bien reconnaître que notre Darès ne se montre pas particulièrement favorable aux Troyens, et Benoit aurait certainement préféré Dictys, s'il n'avait eu à sa disposition un Darès développé.

4. *Destinées du « Roman de Troie ».* — Le *Roman de Troie* a eu un succès considérable, qu'attestent non seulement les 27 manuscrits complets (ou à peu près) qui nous ont été conservés, mais encore les remaniements de toute sorte qu'a subis le poème en France et à l'étranger jusqu'au commencement du XVIIe siècle.

Il fut mis en prose de très bonne heure, vers le troisième quart du XIIIe siècle, probablement dans l'un des établissements français de la Grèce, ou du moins par un homme qui avait habité ce pays [1], et inséré à peu près tel quel, avec quelques légères additions et transpositions, dans une seconde rédaction [2] de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* dont il a été question plus haut (p. 185), laquelle rédaction se distingue de la première, composée entre 1223 et 1230, par l'absence de la 1re partie (Genèse), par la substitution, pour l'histoire de Troie, du poème de Benoit mis en prose à une traduction de Darès, quinze ou seize fois moins longue, et par quelques autres différences de moindre importance [3].

Si le *De bello Trojano* en hexamètres de Joseph d'Exeter (ou Iscanus), composé vers 1188, et le *Troïlus* en vers élégiaques d'Albert, abbé de Stade (Hanovre), achevé en 1249, tous deux basés sur Darès et Dictys, n'ont qu'un rapport très éloigné avec

1. *Romania*, XIV, 67.

2. Il y a, d'après M. P. Meyer, de bonnes raisons de croire que cette rédaction a été composée sur l'ordre de Charles V (par conséquent entre 1364 et 1380).

3. Ajoutons que l'on possède deux traductions italiennes du roman de Troie en prose : l'une, dont il y a deux manuscrits, ajoute quelques moralités, et le début reproduit, d'après Ceffi (voir p. 215, n. 2), les quinze premiers chapitres de Guido; puis l'auteur passe, après quelques hésitations, au roman français, qu'il suit alors exclusivement. La seconde traduction, qui nous est parvenue incomplète (*La Istorietta trojana*), revient en certains passages au poème, et dans d'autres a recours à des sources classiques. Une troisième rédaction, inédite, en prose italienne, due à un certain Binduccio dello Scelto, s'appuie directement sur le poème de Benoit (voir P. Meyer, *loc. laud.*, p. 77, et Gorra, *Testi inediti*, p. 167). Une quatrième, anonyme, récemment signalée par M. H. Morf (*Romania*, XXI, 21), emprunte d'abord le prologue à Guido delle Colonne, puis suit le roman de Troie en prose, qu'il quitte peu à peu pour retourner à Guido, non sans quelques emprunts au roman, qu'il finit par reprendre et par suivre fidèlement.

le poème de Benoit et offrent surtout un caractère classique, il n'en est pas de même de l'*Historia destructionis Trojæ*, quoique son auteur ait prétendu faire une œuvre originale. Guido delle Colonne, qu'il faut peut-être identifier, malgré les dates, avec le poète de la cour de Frédéric II, étant juge à Messine, composa en moins de trois mois la plus grande partie de son œuvre prétendue historique (sept.-nov. 1287). Il l'avait entreprise, sur l'invitation de l'archevêque de Salerne, Hugo de Porta, en 1272, puis abandonnée à la mort de son protecteur, survenue la même année, quand le premier livre était à peine terminé. Quoiqu'il ne nomme point Benoit et qu'il se réfère exclusivement à Darès et à Dictys [1], il est certain, comme le prouvent les fautes communes et l'identité des mœurs et de la mise en scène, que son livre n'est au fond qu'une traduction abrégée du poème français, avec quelques additions empruntées surtout à Virgile, à Ovide (qu'il appelle *fabulosum Sulmonensem*), à Isidore, etc., et des réflexions morales où se montre une grande sévérité pour la femme. Les amours de Jason et de Médée et l'épisode de Troïlus et de Briseïda, qui ne se trouvent pas dans notre Darès, mais qui pouvaient se trouver dans le Darès développé (voir p. 209), sont traités avec une complaisance frappante, et Guido y suit Benoit d'assez près. Il le suit aussi dans l'ensemble de l'œuvre et parfois dans des erreurs évidentes et dans des détails qui ne sauraient remonter à une source commune [2].

1. Il semble n'avoir connu Dictys que par Benoit, comme le prouve son affirmation qu'il a été traduit, ainsi que Darès, par Cornelius; mais il a connu, sinon le Darès développé, du moins notre Darès, car il en reproduit les dernières lignes et s'en sert plusieurs fois pour corriger Benoit, en particulier pour les noms propres. Il l'accuse de brièveté excessive, afin de se donner l'honneur des développements qu'il emprunte à Benoit. Il a eu, du reste, la bonne fortune, due sans doute à ce qu'il avait écrit en latin, d'être souvent cité par les nombreux historiens de Troie au XVe siècle, alors que Benoit, quoique plus largement utilisé, était passé sous silence. Le moyen âge n'attachait pas grande importance à ces plagiats, et un rimailleur sans talent, Jean Malkaraume, avait pu, dès le XIIIe siècle, démarquer impudemment l'œuvre de Benoit pour l'insérer dans une histoire sainte versifiée (Bibl. nat., fr. 903).

2. L'œuvre de Guido a été traduite huit fois en italien, dont deux fois seulement sans modifications : l'une de ces deux traductions, attribuée à Filippo Ceffi, notaire florentin, imprimée à Venise en 1481, a été réimprimée plusieurs fois, en dernier lieu par M. Dello Russo, à Naples, en 1868. Nous en avons également trois traductions françaises des XVe et XVIe siècles, dont l'une est due à Raoul Lefèvre, l'historiographe du duc de Bourgogne Philippe le Bon, qui l'a insérée dans son *Recueil des histoires de Troye* (1464). Enfin on cite trois traductions allemandes des XIVe et XVe siècles, deux espagnoles, deux flamandes, une écossaise, une bohême, une anglaise, sans parler de l'œuvre plus person-

Dans la seconde moitié du xve siècle, notre *Roman* était encore populaire, puisque Jacques Millet en tirait un mystère portant ce titre : *La destruction de Troie la Grant mise par personnages et divisée en trois journées*, publié en 1484 et plusieurs fois réimprimé depuis. L'œuvre comprend près de 28 000 vers, la plupart de 8 syllabes, avec quelques tirades de 10 et 15 syllabes et des parties lyriques de 5, 6 et 7 syllabes. Elle suit le poème assez régulièrement, depuis l'arrivée des Grecs à Ténédos jusqu'à leur départ après la prise de la ville, multipliant et développant les discours, ou les transformant en dialogues, et donnant de nombreuses indications scéniques pour remplacer, autant que possible, les parties narratives, qu'il préfère mettre en action, selon la poétique des mystères. On ne saurait l'en blâmer, mais ce qu'il faut bien constater, c'est qu'à ce réalisme de la mise en scène correspond souvent une platitude et une vulgarité de langage mêlées d'une préciosité un peu ridicule, et que « ce qui, chez Benoit était simple, et naïf devient grossier et grotesque [1] », tant il était difficile aux hommes de ce temps je ne dirai pas de se hausser à l'intelligence de l'antiquité, mais d'atteindre au naturel et à l'aimable simplicité du xiie siècle.

Les compilateurs d'*Histoires troyennes* ou *romaines* [2] de la première moitié du xve siècle ont naturellement été prendre leurs renseignements non dans Homère, qu'ils ignoraient, mais dans le *Roman de Troie* en prose, qu'ils ont préféré à la traduction de Darès, moins développée : c'est le cas pour Jean Mansel avec sa *Fleur des Histoires*; pour Jean de Courcy, qui a écrit, non sans talent, sa *Bouquechardière* de 1416 à 1422, et pour l'auteur anonyme du *Recueil des Histoires romaines*, imprimé dès 1512, qui cependant a su laisser de côté l'*Eneas* pour s'adresser directement à Virgile, quand il a voulu raconter l'histoire d'Énée. La plupart ont naturellement connu aussi Guido, mais l'importance des emprunts qu'ils lui ont faits n'a pas encore été net-

nelle de Lydgate, l'auteur du *Siège de Thèbes*, qui composa entre 1412 et 1421 (d'après Guido, mais en empruntant quelques détails descriptifs à Benoit) son *Sege of Troye* ou *Troye Boke*, poème en vers de 8 syllabes à rimes plates, où se montre un heureux mélange d'érudition et de fantaisie.

1. Joly, *loc laud.*, I, 439.

2. La croyance à l'origine troyenne des Romains, déjà universellement répandue au premier siècle avant Jésus-Christ, les obligeait à remonter à la guerre de Troie et les poussait même à raconter celle de Thèbes.





Armand Colin et Cie Editeurs Paris

LA PRISE DE TROIE

Bibl Nat. Fds fr 301. F° 147 Recto

tement déterminée [1]. Enfin le *Roman de Troie* a eu, comme celui de *Thèbes* (sous le titre d'*Hector de Troye* ou de : *Les faits et prouesses du puissant et pieux Hector, mirouer de toute chevalerie*) les honneurs de la Bibliothèque bleue, dont l'immense popularité s'est perpétuée jusqu'en plein XIXe siècle.

A l'étranger, l'œuvre de Benoit de Sainte-More, soit sous sa forme primitive, soit par l'intermédiaire de la rédaction en prose, n'a pas eu une moindre fortune. Nous laisserons de côté la *Trojumanna Saga* islandaise de la bibliothèque de Stockholm, qui complète Darès avec l'*Iliade* latine du pseudo-Pindare, qu'il appelle Homère (*Homer*), et utilise au début Ovide pour l'expédition des Argonautes et à la fin Virgile pour la prise de Troie. Mais il convient de citer : 1° le *Lied von Troye*, composé entre 1190 et 1216 par Herbort von Fritslâr à la requête du landgrave de Thuringe Hermann [2], qui n'est guère qu'une traduction du poème français ; 2° le poème de la *Guerre de Troie* (à peine arrivé à la moitié malgré ses 40 000 vers), et achevé plus brièvement en 8000 et quelques vers par un anonyme, œuvre méritoire de Konrad von Wurtzburg (1280-1287), qui utilise, outre Benoit, plusieurs sources classiques, entre autres Ovide et Stace [3]; 3° la traduction en vers néerlandais de Jacob van Maerlant (XIIIe siècle), où l'auteur nomme Benoit comme sa source [4] ; 4° le *De Trojaensche oorlog* de Seger Dieregodgaf, épisodes de l'histoire de Troie antérieurs au poème de Maerlant et que celui-ci a refondus dans son œuvre [5] ; 5° le poème inédit d'environ 30 000 vers du faux Wolfram d'Eschenbach, recueil d'aventures bizarres brodées sur la trame de l'histoire traditionnelle de Troie, que connaissait vaguement l'auteur d'après des sources difficiles à déterminer; 6° un poème en octaves italiennes, en manuscrit à la bibliothèque laurentienne de Florence, lequel porte le titre erroné de *Poema d'Achille*,

1. L'influence de Guido se fait encore sentir chez le premier traducteur de l'*Iliade*, Jean Samson, de Châtillon-sur-Indre (1529-1530), qui invoque son autorité, comme aussi celle de Darès et de Dictys, pour corriger les *erreurs* d'Homère.

2. Publié par Karl Frommann (Quedlinburg et Leipzig, 1837), d'après le ms. unique d'Heidelberg.

3. Publié par Keller en 1858. Voir Dunger, *Die Sage*, etc., p. 45 et suiv.

4. Publiée tout récemment, d'après un ms. du XVe siècle appartenant à une bibliothèque privée, par M. N. de Pauw, pour l'Académie royale flamande : 3 vol. in-8 (le 4e en cours de publication), 1889-91.

5. Également publiés par M. de Pauw dans son 4e volume.

mais dérive indirectement de Benoit, quoiqu'il offre certains traits de l'*Historia* de Guido : il est imité et parfois copié par Domenico da Montechiello dans son *Trojano*, aussi en octaves; 7° un autre poème, imprimé en 1491, également intitulé *Il Trojano*, dont l'auteur semble avoir librement mis en œuvre une rédaction en prose du *Roman de Troie*, où figuraient certaines additions d'origine classique, comme l'histoire de l'enfance de Paris et de ses amours avec Œnone, et qui se termine par l'histoire d'Énée et un résumé de celle de Rome; 8° le court récit en 44 stances contenu dans l'*Intelligenza*, qui, malgré quelques petites différences, se rattache à un résumé du poème français [1]; 9° enfin, la traduction (environ 8000 vers) en grec politique, en manuscrit à la Bibliothèque nationale, qu'a étudiée M. Gidel dans ses *Études sur la littérature grecque moderne* et qui se rapproche beaucoup de notre poème [2].

L'épisode le plus important du *Roman de Troie* a eu, grâce à son originalité, une fortune particulièrement heureuse. Les amours de Troïlus et Briseïda ont servi de thème au charmant poème de Boccace, *Il Filostrato*, « le vaincu d'amour ». Il est vrai qu'ici nous avons affaire, non à une simple imitation, mais à une création véritable, création d'autant plus intéressante que, sous le nom de *Troïlo*, le poète chante ses propres infortunes amoureuses et l'abandon de la *Fiammetta* (la princesse Maria d'Aquino, fille naturelle du roi de Naples Robert), et qu'il n'emprunte guère à Benoit et à Guido que le cadre de leur œuvre, non sans le modifier. Il en résulte des changements considérables dans les caractères des deux amants et dans l'importance respective de leur rôle. Chez Boccace, Troïlus guerrier passe au second plan et Troïlus amoureux et trahi au premier, tandis que chez Benoit, ce qui est mis en relief, c'est le caractère de la jeune fille, sa coquetterie et la facilité avec laquelle elle abandonne Troïlus pour Diomède. Boccace fait de Griseida [3] une veuve sen-

1. Voir Gorra, *loc. laud.*, p. 278 et suiv.

2. Nous laissons de côté les œuvres en prose qui s'inspirent moins directement de Benoit ou de Guido, ou de l'un et de l'autre, comme le *Trésor* de Brunetto Latino, la *Fiorita* (inédite) d'Armannino de Bologne (1325), les *Fiori d'Italia*, etc., ou qui ne traitent qu'une partie de la légende, comme les *Conti di antichi cavalieri*, etc.

3. Déjà en 1325, Armannino de Bologne, dans la partie de sa *Fiorita* qui concerne l'histoire de Troie, l'appelle *Crisseida*. De son expédition contre Teuthras en Thrace, Achille, nous dit-il, ramena prisonnières « Briseida et Crisseida »,

sible, qui cède à l'amour du prince troyen, encouragée par son cousin Pandaro[1], ami trop complaisant de Troïlus, dont Shakespeare, dans sa célèbre comédie de *Troïlus and Cressida*, a encore accentué le rôle, plus conforme aux mœurs du XIVe siècle italien qu'aux nôtres. Il nous la représente comme plus sérieusement éprise de Troïlus que la Briseïda de Benoit, plus fidèle à son souvenir, plus hésitante lorsqu'il s'agit de l'abandonner pour Diomède. L'intérêt se concentre principalement au début sur Troïlus amoureux non encore parvenu au but de ses désirs, et plus tard sur Troïlus toujours amoureux malgré le manquement de Griseida à la promesse de revenir le voir à Troie, et désespéré quand il ne peut plus douter de son malheur. L'intérêt de cette étude de psychologie amoureuse toute personnelle, à laquelle excellait, comme on sait, Boccace, donne à son poème une valeur artistique et une originalité qui le mettent notablement au-dessus du *Filocolo* et des autres œuvres que lui a inspirées son amour, d'abord heureux, pour l'immortelle Fiammetta[2].

Le *Filostrato* a été habilement traduit en français dès la fin du XIVe siècle par (Pierre?) de Beauvau, sénéchal d'Anjou et de Provence. A la même époque, il a été maladroitement imité par un anonyme semi-lettré dans un poème récemment publié de 121 octaves, qui, renversant les rôles, nous montre une sœur d'Hélène, Insidoria, tombant tout à coup amoureuse de Patrocolo (Patrocle), qui apprend ses sentiments par un ami d'enfance, Alfeo, et les partage aussitôt, puis se tuant volontairement lorsquelle apprend la mort de son amant devant Troie[3].

cette dernière fille du prêtre Crisis selon les uns, de Calchas selon les autres. Voir H. Morf, *Romania*, XXI, 101.

1. Le nom est emprunté à Benoit (vers 6645), qui en fait un roi de *Sezile* (cf. Darès, XVII : *de Zelia Pandarus*), et non à Homère, *Iliade*, II, 824. Voir H. Morf, *l. l.*, p. 106.

2. Voir Moland et d'Héricault, *Nouvelles françaises en prose du* XIVe *siècle* (Introduction); Joly, *loc. laud.*, I, 503 et suiv.; Gorra, *loc. laud.*, p. 336 et suiv.; Crescini, *Contributi agli studi sul Boccacio* (Turin, 1887), p. 186 et suiv. Ce dernier croit que le *Filostrato*, quoique commencé après le *Filocolo*, fut terminé avant lui et écrit pendant une absence de Naples de la Fiammetta, c'est-à-dire en 1339 ou 1340. La plupart des critiques, au contraire, croient, surtout à cause de la perfection de la forme, qu'il a été écrit après la rupture, et M. Novati, *Istoria di Patroclo e d'Insidoria* (Turin, 1888), p. XL, n. 1, fait justement remarquer que, si Boccace a atténué les sévérités de Benoit à l'égard de l'héroïne, c'est qu'il conservait le secret espoir de rentrer en grâce auprès de celle qu'il aimait.

3. Gorra, *loc. laud.*, p. 359, n° 1, signale, d'après Quadrio, une autre imitation du XVIe siècle, en dix chants, due à Angelo Leonico, de Gênes, et intitulée : *L'amore di Troïlo e di Griseida.*

Vers 1360, le vieux poète anglais Chaucer l'imite à son tour dans son *Boke of Troïlus and Cresseide*, dont le succès considérable ne le cède qu'à celui de l'amusante comédie de Shakespeare (1600?), qui semble avoir puisé les principaux éléments de son *Troïlus and Cresseide* dans la traduction anglaise qu'avait publiée, vers 1474, l'imprimeur Caxton du *Recueil des histoires de Troye* de Raoul Lefèvre [1].

III. Roman d'Eneas. — L'*Eneas*, dont l'auteur est inconnu, se compose, dans l'édition de M. J. Salverda de Grave, de 10 156 vers octosyllabiques à rime plate.

L'histoire d'Énée se présentait comme une suite naturelle de celle de Troie, et l'on sait quelle a été la célébrité de Virgile au moyen âge et comment l'imagination populaire en a fait un thaumaturge et un magicien merveilleux [2] : il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'un trouveur ait essayé de faire connaître le chef-d'œuvre du poète latin au grand public, c'est-à-dire à tous ceux qui n'entendaient pas le latin.

Écrivant très probablement peu après Benoit de Sainte-More (entre 1170 et 1175) [3] et appartenant à la même école, il est naturel qu'il ait usé des mêmes procédés et qu'il se soit inspiré, même pour les détails de la forme, à la fois du *Roman de Troie* et du *Roman de Thèbes* [4], plus particulièrement du premier, dont il exagère encore les richesses d'architecture et d'ornementation et reproduit des merveilles de mécanique qui ont sans doute une origine orientale ou byzantine, par exemple la lampe qui brûle perpétuellement dans les tombeaux de Camille et de Pallas, comme dans celui d'Hector, et l'archer qui menace

1. Nous ne pouvons, même d'un simple mot, indiquer ici, comme nous l'avons fait pour le *Roman de Thèbes*, les innombrables allusions au *Roman de Troie* que fournit la littérature du moyen âge. Contentons-nous de renvoyer, pour *Troie* et pour les autres poèmes du cycle antique, à R. Dernedde, *Ueber die den altfranz. Dichtern bekannten epischen Stoffe aus dem Alterthum*, 1887), et d'ajouter, en ce qui concerne Briseïda, que l'héroïne de la nouvelle 90 de Sercambi (éd. R. Renier) porte ce nom : c'est une épouse infidèle dont l'histoire n'a d'ailleurs pas grand'chose à voir avec celle de la fille de Calchas.

2. Voir Dom. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, 2 vol. in-8, Livourne, 1872.

3. Sur les raisons qui nous font considérer l'*Eneas* comme postérieur à *Thèbes* et à *Troie*, voir plus haut, p. 181. Ajoutons qu'on a récemment relevé dans Chrétien plusieurs passages imités de ce poème. Cf. Wilmotte, *Moyen âge*, V, 8 et suiv.

4. Cf., par exemple, *Eneas*, 1909-10, et *Thèbes*, 2029-30; *Eneas*, 6898, 6899, et *Thèbes*, 7940, 7941, etc.

d'éteindre cette lumière de sa flèche dès qu'on ouvrira le tombeau et que l'air y pénétrera, archer qui rappelle les deux jeunes gens et les deux jeunes filles des quatre angles de la Chambre de Beauté dans *Troie* [1].

Dans l'*Eneas*, le merveilleux païen n'est pas, comme dans les poèmes qu'il imite, entièrement supprimé, mais il est cependant réduit à ce qui est indispensable pour ne pas dénaturer le récit, et l'auteur atténue autant que possible l'action divine par l'intervention de moyens purement humains. C'est ainsi que Vénus, au lieu d'envoyer à la reine de Carthage son fils Cupidon, sous les traits d'Ascagne, donne à ce dernier le pouvoir d'exciter l'amour chez ceux qui l'embrassent. D'autre part, il supprime ce qu'il croit peu susceptible d'intéresser son auditoire, comme les jeux en Sicile [2], les peintures sur les murs du temple de Junon à Carthage, ou les scènes merveilleusement retracées en relief par Vulcain sur le bouclier du fils de Vénus, et, par compensation, il ajoute, outre les riches descriptions déjà signalées et certains détails d'histoire naturelle plus ou moins fantastique, quelques particularités aux amours de Didon et d'Énée, et une autre histoire d'amour qu'ont dû fort goûter ceux qui avaient tant admiré les longs récits de Benoit sur Achille épris de Polyxène et sur Briseïda passant des bras de Troïlus à ceux de Diomède.

Virgile avait négligé, sans doute parce que la légende était muette à cet égard, de donner un rôle actif à Lavinie et de nous dire de quelle façon elle avait accueilli la poursuite du prince troyen. Le trouveur du XIIe siècle la fait s'éprendre subitement de lui la première fois qu'elle l'aperçoit du haut d'une tour. Cette ingénue (car au fond c'en est une), à qui la veille sa mère avait tant de peine à faire vaguement soupçonner ce que c'est qu'aimer, emploie, pour instruire Énée de son amour, un moyen ingénieux souvent employé au moyen âge dans un autre but : elle fait lancer à ses pieds par un archer, pendant une trêve, une flèche entourée d'un morceau de parchemin portant sa déclaration.

1. L'*Eneas* emprunte encore au *Roman de Troie*, en la détaillant non sans quelque grossièreté, l'accusation qu'Hector y porte contre les mœurs d'Achille : seulement, ici, c'est d'un Troyen qu'il s'agit, et la mère de Lavinie s'en sert pour détourner sa fille de l'amour d'Énée. Voir p. 201.

2. De même le *Roman de Thèbes*, du moins dans sa plus ancienne rédaction, ne fait qu'indiquer d'un mot les jeux donnés en l'honneur du jeune fils du roi Lycurgue, si complaisamment décrits dans la *Thébaïde* de Stace.

Énée s'enflamme de son côté, comme il convient à un galant chevalier; il en est même malade, au point de ne pouvoir se rendre le lendemain sous la tour où l'attend Lavinie, qui, se croyant dédaignée, se demande si les graves accusations dont sa mère a chargé Énée ne seraient point fondées [1]. Mais bientôt elle est rassurée. Nouvelles inquiétudes lorsqu'Énée, vainqueur de Turnus, et ayant reçu l'investiture du royaume et l'hommage de ses nouveaux vassaux, s'éloigne discrètement, sans revoir sa fiancée, en attendant les noces, qui doivent avoir lieu dans huit jours [2]. La jeune fille craint qu'il ne lui sache mauvais gré de s'être ainsi offerte, tandis qu'au contraire Énée, de plus en plus amoureux, se repent d'avoir accepté de Latinus un si long délai. Le mariage accompli, le poème est naturellement achevé, et l'auteur n'a plus qu'à nous dire en quelques mots les grandes destinées de l'empire que vient de fonder le chef troyen [3].

Si l'on ne tient pas compte de ces changements, on reconnaîtra que la trame du récit de Virgile a été soigneusement maintenue, sauf au début où, pour suivre l'ordre chronologique, l'auteur emprunte certains traits au livre II de l'*Énéide* [4], dont la première partie seulement est ensuite utilisée dans le récit mis dans la bouche d'Énée, à l'exclusion de la mort de Laocoon et des détails sur le sac de la ville. Mais il ne faut pas s'attendre à trouver dans l'*Eneas*, sauf de rares exceptions, une traduction de l'*Énéide*. Il s'agit d'une imitation, comme pour *Troie* et *Thèbes*; seulement ici l'imitation est plus étroite, et l'auteur suit son modèle tout en le simplifiant, même dans les descriptions de batailles, où cependant les noms sont souvent supprimés et où, naturellement, les armes et la tactique du moyen âge remplacent celles de l'antiquité, comme les barons du XIIe siècle remplacent les Latins et les Troyens. Cette imitation devient encore plus exacte dans une rédaction représentée par un seul manuscrit (B.N., fr. 60), qui introduit plusieurs changements tendant à

1. Voir p. 221, n. 2.

2. C'est évidemment pour avoir l'occasion de recommencer son analyse des sentiments respectifs des deux amants que le trouveur a imaginé ce détail peu vraisemblable.

3. Cf. Joly, *Benoit de Sainte-More*, etc., I, 345 et suiv.

4. Pour d'autres déplacements peu importants et de plus amples détails, voir l'édition de J. Salverda de Grave, Introd., p. XXXII et suiv.

rapprocher l'*Eneas* de son original latin[1]. Nous avons ici la répétition de ce que nous avons constaté pour le *Roman de Thèbes*, où un scribe a rapproché le poème de la *Thébaïde* en rétablissant les jeux et la version classique de la mort de Capanée, de sorte qu'on pourrait se demander si l'auteur de la rédaction originale avait bien sous les yeux le poème de Virgile, et non un résumé en prose contenant, au moins dans leurs traits essentiels, les additions qui figurent dans l'*Eneas*, en particulier les amours d'Énée et de Lavinie. Cette explication, que refuse d'admettre l'éditeur de notre poème, nous semble ici encore fort plausible, d'autant plus que, pas plus pour l'*Énéide* que pour la *Thébaïde*, on n'a réussi à trouver les manuscrits glosés qu'on supposait être la source de ces embellissements. M. Salverda de Grave reconnaît lui-même qu'on pourrait être amené à cette hypothèse par « ce fait étrange que, même quand notre auteur rend des discours ou des conversations qui se trouvent dans l'original, et qu'il dit les choses que nous donne le latin, il les rend en termes différents, en omettant tel détail et en le remplaçant par un autre, sans raison apparente[2] ». Cependant il préfère chercher séparément la source de chacune des additions ou changements de poème.

Malgré des ressemblances frappantes, soit dans le style, soit dans la façon de traiter les originaux[3], l'*Eneas* et le *Roman de Troie* ne paraissent pas pouvoir être attribués au même auteur, non pas tant à cause des différences linguistiques qu'ils présentent (différences insuffisamment assurées faute d'une édition critique de *Troie*), que pour des raisons d'ordre littéraire. « L'auteur d'*Eneas*, dit M. G. Paris, est élégant, peu prolixe, même sec; il manque d'imagination dans le détail, il n'a pas l'éloquence et le pathétique qui se montrent parfois dans Benoit, beaucoup plus abondant, plus riche, mais moins sobre et facilement redon-

1. Par exemple, le jugement de Paris, qui offre dans l'autre rédaction des traits communs avec *Troie* et étrangers à la source probable (Ovide, *Héroïdes*, XVI et XVII), en particulier la mention de la pomme d'or, n'y figure pas plus que dans l'*Enéide*.

2. Introd., p. XXXI et n. 4.

3. On a allégué de plus le défaut de *Prologue* dans l'*Eneas*, qui semble se rattacher directement au *Roman de Troie* (*Quant Menelax ot Troie asise*, etc.), et aussi ces vers de *Troie* (28 127, 28 128) : *Et Eneas s'en fu valez, Issi com vos oï avez*; mais M. Salverda de Grave a fort bien vu qu'il n'y a là qu'une allusion aux vers 27 129 et suiv., où il est question du départ d'Énée et des siens sur les vingt-deux vaisseaux que Paris avait emmenés en Grèce.

dant. » Ajoutons que l'auteur de l'*Eneas*, en reproduisant les procédés de Benoit pour embellir son sujet et compenser les suppressions jugées nécessaires, exagère ces procédés et trahit ainsi l'imitation. C'est ainsi que le réalisme qui se montre dans la description de l'amour tout physique de Médée est dépassé parfois à propos de Didon et de Lavinie ; et, d'autre part, le trouveur semble affectionner une certaine grivoiserie voisine de la grossièreté, par exemple dans le discours que Tarchon adresse à Camille, qui l'en punit aussitôt en l'abattant mort à ses pieds, ou encore dans les accusations honteuses que la mère de Lavinie porte contre Énée de peur qu'elle ne s'avise de l'aimer, accusations que répète bientôt la jeune fille avec une crudité de détails bien peu digne de l'ingénue qu'on prétend nous peindre. D'ailleurs le début du poème donne le principal rôle dans la guerre à Ménélas, contrairement aux données du *Roman de Troie*, et les détails sur la prise de la ville, généralement conformes à ceux que donne Virgile, sont notablement différents de ceux qu'on trouve dans Benoit.

L'*Eneas* a eu certainement, comme *Thèbes* et *Troie*, une ou plusieurs rédactions en prose, plus ou moins fidèles au texte du poème, qu'elles le rapprochent du texte de Virgile, comme celle qui figure dans les deux rédactions de l'*Histoire ancienne jusqu'à César* [1], ou qu'elles l'altèrent par le mélange de traditions semi-populaires et semi-cléricales, comme celle qui semble être la source de ces étranges *Fatti d'Enea* (2e livre de la *Fiorita d'Italia* du frate Guido de Pise), qui figurent à la suite de l'histoire de Troie dans plusieurs compilations italiennes en grande partie inédites [2]. Les huit derniers chants du *Trojano* imprimé (1491), qui forment un poème à part qu'on pourrait appeler l'*Aquila nera*, œuvre d'un certain Angelo di Franco, contiennent une histoire d'Énée dont les rapports avec l'*Eneas* n'ont pas encore été déterminés. Il en est de même d'une *Eneida volgare* en 24 chants, également imprimée en 1491, à Bologne [3].

1. Voir *Romania*, XIV, 43 et suiv. et ci-dessus, p. 185.

2. Voir Parodi, *I rifacimenti e le traduzioni italiane dell' Eneide di Virgilio prima del Rinascimento*, dans *Studj di filologia romanza*, fasc. 5 (1887), p. 143 et suiv. — Un texte semblable à celui des *Fatti d'Enea* se retrouve dans une Énéide en 22 chants comprenant 974 octaves, en manuscrit à Sienne. Voir P. Rajna, *Zeitschrift für rom. Philologie*, II, 242-245.

3. Voir P. Rajna, *loc. laud.*, II, 240, et Parodi, *l. l.*, p. 240-255

Ces œuvres sont loin d'avoir eu la célébrité de l'*Eneit*, traduction en vers de l'*Eneas* que composa en flamand Henri de Veldeke, de 1175 à 1184, mais que nous n'avons plus aujourd'hui qu'en dialecte thuringien, œuvre de mérite qui inaugura en Allemagne la poésie courtoise et précéda de quelques années le *Lied von Troye* d'Herbort de Fritslâr (Hesse)[1]. Enfin il faut mentionner l'*Eneydos* de l'infatigable imprimeur et traducteur anglais Caxton († 1491), qui dérive d'une rédaction en prose de l'*Eneas*. Il semble, d'ailleurs, que la popularité de Virgile et le respect qu'inspirait son chef-d'œuvre aient nui quelque peu à la propagation de l'Énéide altérée que représente l'*Eneas*, et les transformations du poème français sont loin d'être aussi nombreuses et aussi variées que celles du *Roman de Troie*[2].

II. — Romans historiques ou pseudo-historiques.

I. Roman de Jules César. — La *Pharsale* de Lucain a été traduite en prose, vers 1240, par un certain Jehan de Thuin (Hainaut), qui se nomme trois fois dans son œuvre, mais n'est pas autrement connu [3]. C'est la plus ancienne traduction en prose (en ne tenant pas compte de la littérature religieuse) que

1. Voir la belle introduction de M. Behagel à son édition de l'*Eneit*, et Pey. *L'Énéide de Henri de Veldeke et le Roman d'Eneas.*

2. Cependant les allusions qui paraissent viser l'*Eneas* plutôt que Virgile sont assez nombreuses et se rapportent principalement à Lavinie et surtout à Didon. Voir en particulier, pour Didon, Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, v. 5291 et suiv.; *Roman d'Alexandre*, p. 517, 12 et suiv.; *Roman de la Rose*, v. 14 115 et suiv. (éd. Michel); pour Lavinie, *Erec et Enide*, 5298 et suiv.; *Flore et Blancheflor*, v. 490 et suiv., etc.; pour la beauté de Lavinie, *R. de la Rose*, v. 21 818-9; Marie de France, *Lai de Lanval*, v. 584-6, etc. Il faut noter surtout, comme une allusion incontestable à l'*Eneas*, ce passage de *Flamenca* (v. 622-4) : *L'autre comtava de Lavina, Con fes lo breu el cairel traire A la gaita del auzor caire.* Cf. 619-21, où il est question de Didon abandonnée d'Énée : *L'autre comtava d'Eneas E de Dido, consi remas Per lui dolenta e mesquina.*

3. Deux documents de 1277, dont la langue est semblable à celle de notre roman, mentionnent un Jean, chevalier, seigneur de Rianwez et de Montigny-le-Tilleul, avoué de Thuin, qui rend la sentence au sujet de contestations entre l'abbaye d'Alne et les habitants de Montigny (voir Suchier, *Zeitschr. für rom. Phil.*, VI, 386). Nous serions d'autant plus porté à y voir l'auteur du *César* que sa qualité de clerc ne nous paraît pas suffisamment démontrée, et que sa théorie de l'amour, complaisamment développée à la fin du poème, et certaines réflexions peu platoniques à propos de Cléopâtre ne messiéraient pas dans la bouche d'un galant chevalier. Il est vrai que les exemples ne manquent pas de clercs tout aussi experts aux choses de l'amour.

nous possédions d'un auteur de l'antiquité, le *Végèce* de Jehan de Meun étant postérieur d'environ un demi siècle [1].

L'auteur emploie comme sources d'abord Lucain et, isolément, les *Commentaires* de César sur la guerre civile, puis, au moment où Lucain lui fait défaut, les continuateurs des *Commentaires*, les auteurs inconnus ou contestés du *De bello Alexandrino*, du *De bello Africano* et du *De bello Hispaniensi* [2]. Il est difficile d'affirmer s'il a emprunté à des sources particulières, ou tiré de son imagination, certaines descriptions de bataille : je pencherais pour cette dernière opinion, parce qu'il s'agit surtout d'embuscades, tactique familière, comme on sait, au moyen âge et dont le *Roman de Thèbes*, en particulier (v. ci-dessus, I, I), nous offre plusieurs exemples. Il faut sans doute lui faire honneur également des détails, bien dans le goût du moyen âge (cf. *Troie* et l'*Eneas*), sur les amours de César et de Cléopâtre, et de la longue théorie sur l'amour courtois qu'il intercale dans cet épisode, avec cette réserve que, dans un cas comme dans l'autre, les modèles étaient loin de lui manquer [3].

Jehan commence son épisode par une peinture enthousiaste de la beauté de Cléopâtre, « ki tant estoit biele c'onques autre dame ne fu plus, se ne fu Helaine ou Yseus de Cornuaille, et nan pourquant elle puet bien iestre ajoustee avoec ces deus de grant biauté ». Ce portrait, on l'a déjà remarqué, semble imité de celui d'Iseut dans le *Tristan* [4]. César, dès qu'il aperçoit la jeune reine, en est violemment épris, au point que, la nuit suivante, il ne peut trouver le sommeil; et l'auteur insiste à plusieurs reprises sur cette toute-puissance de l'amour, qui « a si bien esploitié ke

1. Un siècle environ plus tard, en 1343, une partie de la *Pharsale* a été imitée en laisses monorimes et en dialecte franco-italien par Nicolas de Vérone.

2. Voir Settegast, dans l'introduction à son excellente édition du livre de Jehan de Thuin, *Li histore de Julius Cesar*, p. XXXIII.

3. Voir notre première partie. Les troubadours d'un côté, les romans de *Troie*, d'*Eneas*, et de la *Table ronde* de l'autre, en particulier les romans de Chrétien, ne lui laissaient guère rien à inventer sous ce rapport.

4. Voir G. Paris, *Romania*, XII, 381. — M. P. Meyer, dans sa savante étude sur les *Faits des Romains* (voir ci-dessous, p. 228), trouve ce portrait supérieur à celui de l'auteur anonyme, qu'il cite en entier : « Sa description, dit-il, est mieux liée; les différents traits qu'il a imaginés forment un meilleur ensemble; il sait opposer « la brunour » des sourcils à la blancheur du front; il s'élève au-dessus de l'appréciation purement matérielle où se renferme son contemporain, lorsqu'il dit que « s'uns hom ki malades fust d'une grant maladie peüst tant faire « que baisier la peüst et sentir le grant douçour ki de son cors issoit, il en « revenist tous en santé. »

mout s'en puet prisier, car il a navrét le plus poissant home et souspris que on puïst au monde trouver ». Il se plaint amèrement de la disparition de l'amour vrai, « la fine amour », qu'il définit « une volentés ki descent en cuer d'ome et de feme et apartient a delit de cors ». L'amour vient par les yeux, ce qui suppose la beauté chez l'objet aimé ; cependant il peut aussi être inspiré par l'intelligence (« le savoir ») et la bonté. L'amour du vilain (opposé à l'amour courtois) est un amour de sauvage ; le véritable amour doit avoir sens, mesure et discrétion. Malheureusement, on ne sait plus aimer : les hommes n'ont ni loyauté ni scrupule ; les femmes sont volages, coquettes, et, qui pis est, souvent intéressées. Ce qui fait trouver douces les peines d'amour [1], c'est l'espoir d'arriver à la possession. L'homme qui se sait aimé doit se garder sagement d'être jaloux sans motif sérieux.

Un chevalier de l'intimité de César, le voyant tout triste et pensif, l'interroge et provoque l'aveu de son amour ; puis il lui offre d'être son intermédiaire auprès de la jeune reine. Son message est bien accueilli, et le lendemain, une grande fête réunit au palais de Cléopâtre César et ses chevaliers. César renouvelle sa déclaration du premier moment, promet à la reine l'appui demandé contre son frère Ptolémée, et sollicite hardiment ses faveurs. Cléopâtre, quoiqu'elle ait déjà accepté son amour, croit devoir user d'un peu de coquetterie, et déclare s'en rapporter à l'avis de son gouverneur (« son cambrelenc »), que César s'empresse de séduire par de grandes promesses. Après le souper, César est conduit par lui secrètement dans la chambre de la reine, et il oublie dans ses bras les soucis de la guerre.

Contrairement à ce qui arrive d'ordinaire, la poésie a ici suivi la prose : l'œuvre de Jehan de Thuin a été versifiée dans la seconde moitié du XIII[e] siècle par un certain Jacot de Forest. Son poème, qui n'est qu'une traduction de Jehan, comme l'a démontré M. Settegast [2], est en vers de 12 syllabes, et à laisses monorimes. Le grand vers alexandrin donne parfois quelque noblesse à son style, mais le choix malheureux de certaines

1. « Et puis c'on pour amer sueffre tantes dolours, por quoi apièle on les maus d'amer plasans? » Cf. dans l'*Eneas* le discours de la mère de Lavinie à sa fille.

2. Introd., p. III-X. Quoiqu'il se donne d'abord comme original, il se trahit à un moment donné : « Si com l'estoire dist et en apres Jehanz ».

rimes et le trop grand nombre de vers que contiennent les laisses obligent l'auteur à des périphrases peu naturelles et le font tomber dans une monotonie fatigante. Comme en plusieurs passages Jacot est plus long que son modèle, on pourrait croire qu'il l'a complété, tantôt en remontant au poème de Lucain, tantôt à l'aide des *Commentaires* de la guerre civile : il est plus probable qu'il a eu sous les yeux un manuscrit perdu de Jehan plus complet et meilleur, exceptionnellement moins bon [1].

Les *Faits des Romains*, compilation en prose encore inédite, écrite entre 1223 et 1230, qu'a fait connaître M. P. Meyer [2], n'offrent d'autre ressemblance avec l'histoire ou le poème de César que celles qui résultent d'une certaine communauté de sources [3]. L'auteur anonyme compile, comme le dit le titre de plusieurs manuscrits, Salluste, Suétone et Lucain, et de plus les *Commentaires* de César et de ses continuateurs, complétant parfois les uns par les autres et comparant ces divers témoignages, mais se contentant le plus souvent de les juxtaposer en les traduisant ou les analysant assez exactement. Jongleur autant qu'historien et traducteur, il développe les scènes qui pouvaient plaire à un auditoire du moyen âge et les arrange à la façon des auteurs de poèmes imités de l'antiquité. Reproduisant, quoique avec quelque réserve, les procédés que nous avons vus employés dans les romans d'*Eneas*, de *Troie* et de *Thèbes*, il fait des soldats de César et de Pompée des chevaliers combattant sous l'armure et avec la tactique du XIIIe siècle, et, sans grand souci de la couleur de l'époque, introduit dans son récit les Français, les Flamands et les Sesnes (*Germani*), parle de nonnes au lieu de vestales et nous dit que César obtint la dignité d' « evesque » [4]. Comme dans l'œuvre de Jehan de Thuin, le merveilleux a disparu et aussi l'hostilité contre César qui animait le modèle : toutefois la grande figure de Caton est traitée avec beaucoup de sympathie. Les *Faits des Romains*, qui devaient comprendre l'histoire des douze Césars, ont été inter-

1. Voir G. Paris, *Romania*, XII, 381.
2. Voir *Rom.*, XIV, 1 et suiv.
3. M. Settegast croit que cette compilation a pour auteurs ces « maistres d'Orliens », dont Jehan conteste par deux fois le témoignage. Il s'agit plutôt, vu les dates, de gloses sur Lucain, usitées à Orléans, où l'on expliquait surtout les poètes classiques. Voir G. Paris, *Romania*, IX, 622.
4. Cf. P. Meyer, *Rom.*, XIV, 4 et 29.

rompus, on ignore pourquoi, à la mort de Jules. Tel quel, l'ouvrage a eu un grand succès, comme le prouvent les nombreux manuscrits qu'on en possède et aussi les trois traductions différentes qu'on en a signalées en Italie.

On s'est demandé pourquoi ni Jehan ni Jacot n'ont admis dans leur récit à peu près historique tous ces prodiges, toutes ces bizarres aventures que l'on rencontre à profusion dans les poèmes dont les héros sont Grecs, même dans ceux qui concernent Alexandre. On peut répondre avec Amaury Duval [1] que l'histoire qu'ils écrivaient était trop rapprochée de leur temps, « et trop généralement connue pour qu'ils pussent la travestir à leur gré »; et aussi « que l'imagination orientale, n'ayant eu aucune part dans la rédaction des annales romaines, ils n'y trouvaient à prendre que des faits qui avaient bien de la grandeur, quelque chose d'héroïque, mais rien de surnaturel ». C'est ce qui explique la différence frappante que présente au moyen âge, par rapport à l'histoire de César, l'histoire d'Alexandre, dont nous allons maintenant nous occuper [2].

II. Roman d'Alexandre [3]. — Tout ce qui a été écrit au moyen âge en langue vulgaire, particulièrement en français, sur Alexandre provient essentiellement, sauf quelques emprunts aux historiens anciens (surtout à Justin et à Quinte-Curce), des deux versions latines du Pseudo-Callisthènes [4], celle de Julius Valerius (avant 340), dont il a été fait au IX[e] siècle un abrégé

1. *Histoire littéraire de la France*, XIX, 681 et suiv.

2. La renommée de César a été grande au moyen âge. Nous n'en citerons que deux preuves empruntées à des poèmes en langue vulgaire : Obéron, dans *Huon de Bordeaux*, est le fils de Jules César et de la fée Morgue, et le *Roman de Thèbes* parle de la grandeur des armées de César et de Pompée. Mais il semble bien que cette renommée soit surtout d'origine savante et que la célébrité de Lucain, très étudié dans les écoles, y ait grandement contribué. Voir Wesemann, *Cæsarfabeln des Mittelalters* (programme de Lœwenberg de 1879).

3. Ce chapitre s'appuie, naturellement, à peu près exclusivement sur la belle étude consacrée par M. P. Meyer à la légende d'Alexandre et à ses sources, et aussi sur l'important article où il traite des manuscrits, *Rom.*, XI, 213 et suiv. Nous n'y renverrons toutefois, afin d'éviter les redites, que pour les points les plus importants.

4. Cette compilation, écrite en grec à Alexandrie à une époque difficile à déterminer, mais qui n'est pas postérieure au I[er] siècle après Jésus-Christ, semble être l'œuvre d'un certain Æsopus, mentionné dans la version latine de Valerius, et nous est arrivée altérée, comme le montrent les différences des manuscrits et des versions (arménienne et syriaque du V[e] siècle, latine du IV[e]), que nous en possédons. Elle nous montre la légende d'Alexandre déjà formée et peut être considérée comme la base des nombreuses compositions fabuleuses qui nous viennent du moyen âge sur un sujet qui devait l'intéresser au plus haut point.

beaucoup plus répandu [1], et celle de l'archiprêtre Léon, *Historia Alexandri magni, regis Macedoniæ, de prœliis*, ou simplement *Historia de prœliis* (xe siècle). Il faut y joindre la correspondance d'Alexandre avec Dindimus, roi des brahmanes, et l'*Alexandri magni iter ad Paradisum*. La version de Valerius contient naturellement la curieuse *Lettre d'Alexandre à Aristote sur les merveilles de l'Inde*, que le moyen âge devait utiliser avec tant de complaisance. Cette lettre, développée et souvent modifiée, se montre dans l'*Epitome* détachée du texte et placée à la suite comme un complément : elle a été, du reste, souvent copiée à part. L'*Historia*, connue dès le xie siècle en Allemagne, l'a été dès la fin du xiie en France [2]; mais ce n'est que dans la seconde moitié du xiiie qu'elle a peu à peu remplacé l'*Epitome* dans la faveur publique et qu'elle a été utilisée de préférence à celui-ci dans les compositions légendaires sur Alexandre. Ainsi, elle semble n'avoir été utilisée que dans la première partie de la quatrième branche du grand roman français en alexandrins dont nous allons surtout nous occuper, tandis que les trois premières branches, dans tout ce qui n'est pas de pure imagination, s'appuient principalement sur Valerius (ou l'*Epitome*), sur la *Lettre à Aristote* et sur l'*Iter ad Paradisum*.

On désigne plus particulièrement sous le nom de *Roman d'Alexandre*, l'œuvre de Lambert le Tort et d'Alexandre de Bernay, c'est-à-dire le roman de plus de 20 000 vers dodécasyllabiques, en laisses monorines, qu'a publié H. Michelant en 1846 [3], et dont nous allons faire connaître sommairement le contenu.

1. *Analyse du Roman en alexandrins*. — Après un court prologue où il fait l'éloge de son sujet, l'auteur raconte les prodiges qui accompagnent la naissance du héros, ses premières années, l'éducation que lui donne Aristote avec l'aide de maîtres habiles, parmi lesquels figure l'enchanteur Nectanebus, qu'Alexandre précipite du haut d'un rocher, à cause du bruit qui

1. Cet abrégé, beaucoup plus resserré à la fin qu'au commencement, a passé par plusieurs états intermédiaires, dont un est représenté par un ms. d'Oxford (voir P. Meyer, *Alexandre*, etc., II, 20 et suiv.). Il a été inséré par Vincent de Beauvais dans son *Speculum historiale*.

2. Voir P. Meyer, *Romania*, XXIII, 261.

3. L'édition est faite d'après un ms. médiocre, le n° 786 du fonds français de la Bibliothèque nationale, avec addition en note d'un certain nombre de variantes tirées du ms. n° 375. Elle a été assez maladroitement modifiée, en 1861, dans l'édition de Le Court de La Villethassetz et Talbot.

courait qu'il avait séduit sa mère Olympias et qu'il était, lui, le fruit de l'adultère[1]. Puis viennent l'épisode de Bucéphale, l'adoubement à treize ans et cinq mois et la guerre contre Nicolas, roi de Césaire[2], qui avait osé demander au roi Philippe qu'il lui payât tribut : Alexandre, après avoir créé douze pairs et confisqué les trésors des usuriers et des anciens serfs enrichis pour les distribuer à ses chevaliers, envahit la terre de Nicolas; après une première victoire, il le tue en combat singulier, et donne le fief de Césaire à Ptolémée. Athènes, qu'Alexandre voulait conquérir uniquement parce qu'elle ne reconnaissait aucun seigneur, est sauvée par l'intervention d'Aristote[3], qui décide son élève à tourner ses armes du côté de l'Orient. Au moment où il s'éloignait de la ville, il apprend que son père a répudié Olympias pour épouser une certaine Cléopâtre, « née de Pincernie[4] ». Il accourt et, entrant dans la salle au moment où se célébraient les noces, il coupe la tête du sénéchal Jonas. Une lutte s'engage, et Philippe va frapper son fils d'un couteau, quand il trébuche et tombe au pouvoir d'Alexandre, qui se réconcilie avec lui à condition qu'il reprendra sa mère.

Laissant de côté plusieurs conquêtes énumérées dans le Pseudo-Callisthènes, l'auteur du roman passe à la guerre contre Darius, qu'il motive en faisant de ce dernier un parent de Nicolas. Darius affecte de le traiter en enfant par l'envoi de présents emblématiques (une balle, une verge, etc.), qu'Alexandre interprète à son avantage. Après une riche description de la tente du roi macédonien, on nous raconte la prise de la Roche, position très forte défendue par la mer et par un fleuve. Puis

1. Le ms. B. N., fr. 789, offre, pour les premiers vers, une rédaction en partie spéciale, où il est dit que d'aucuns prétendaient que Nectanebus avait pris la figure d'un dragon pour séduire Olympias, ce qui amène une protestation de l'auteur (voir P. Meyer, *Alexandre*, II, 245 et suiv.). Le meurtre de l'enchanteur y est raconté avec détails.

2. Ce nom est peut-être une mauvaise lecture de *Acarnanum* : dans le Pseudo-Callisthènes (voir § 2), Nicolas est roi d'Acarnanie. Peut-être aussi l'auteur a-t-il substitué à un nom qui ne lui disait rien un nom célèbre depuis la prise de Césarée (*Césaire*) par Godefroy de Bouillon en 1096.

3. Dans le Pseudo-Callisthènes, il s'agit d'Eschine et de Démosthènes, noms moins connus au moyen âge en Occident que celui d'Aristote.

4. Souvenir des *Pincinati* ou *Pincenates* (Petchénègues), peuple de Thrace connu en Occident depuis la première croisade. Ce nom subsiste dans le polonais *pancerny*, soldat avec cotte de mailles. Cf. Voltaire, *Hist. de Charles XII* : « gendarmes polonais, que l'on distingue en houssards et *pancernes*. » Il est question des *Pinçonarts* dans le *Roman de Thèbes*. Voir ci-dessus, p. 177.

vient le fameux bain dans le Cydnus (qui n'est pas nommé) et l'accusation d'empoisonnement contre le médecin Philippe [1]. Les Macédoniens traversent le royaume de *Libe* (Libye) et de *Lutis* (?), passent une montagne (le tertre aventureux) qui transformait provisoirement les vaillants en couards et les couards en vaillants, et s'emparent de Tarse, qui est donnée en fief à un jongleur habile à dire des lais au son de la flûte. Le siège de Tyr est ensuite longuement raconté : il s'y rattache un important épisode original qu'on rencontre parfois copié à part et qui est cité plusieurs fois sous le titre de *Fuerre de Gadres* (Fourrage de Gaza). Après s'être vengé de Bétis, seigneur de Gadres, qui avait attaqué ses fourriers, Alexandre recommence le siège de Tyr et saute le premier dans la ville du haut d'un beffroi [2], puis prend Gadres et Ascalon, et, traversant la Syrie, arrive à Jérusalem, où il est reçu à grand honneur.

Se dirigeant ensuite vers la Perse, il reçoit de Darius une grande quantité de graine très menue et douce au goût destinée à figurer l'immensité de son armée, et il lui renvoie un gant plein de poivre pour lui montrer la dureté des Grecs, l'opposant à la faiblesse des Perses, qui est figurée, dit-il, par la douceur de la graine. Darius lui offre sa fille et la moitié de son royaume; mais Alexandre refuse et triomphe de son rival à la bataille des « prés de Pale », où il rend inutiles les chars armés de faux et conduits par des éléphants, en ordonnant d'ouvrir les rangs devant eux et de les attaquer ensuite par derrière. La mère, la femme et la fille de Darius tombent entre les mains du vainqueur [3], qui les entoure de respect et d'égards. Il donne à la mère du roi de Perse la ville de Sis (Suse?), qu'il vient de prendre [4], et se met à la poursuite de Darius.

Au retour d'une chasse sur les bords du Gange (sic), Alexandre converse avec Aristote, qui l'engage à se méfier des serfs, puis

1. Dans le *Roman*, Philippe reçoit de Darius des propositions d'empoisonner Alexandre; il accepte d'abord, puis rejette avec indignation l'idée de ce crime.

2. Tour en charpente sur roues (ici sur un chaland, puisque l'attaque a lieu par mer) pour approcher des murs d'une ville assiégée.

3. Quinte-Curce place cet événement à la bataille d'Issus et les chars armés de faux (sans éléphants) à la bataille d'Arbelles : il y a ici une combinaison des données des deux rencontres.

4. C'est ici qu'Alexandre de Bernay se nomme et nous apprend que le *Fuerre de Gadres* est achevé (voir § 2). Puis le poème reprend ainsi : *Or entendés, signor, que ceste estore dist.*

lui apprend que Darius exige de lui un tribut. Il y a là comme un nouveau poème qui semble ignorer le premier. Darius demande en vain le secours du roi de l'Inde, Porus : il est bientôt abandonné par ses hommes et assassiné par deux serfs à qui il avait donné toute sa confiance. Alexandre les fait pendre et s'engage dans un désert plein de bêtes féroces. Puis il se fait descendre au fond de la mer dans un tonneau de verre pour étudier les mœurs des habitants.

Il marche alors contre Porus [1], le met en fuite et s'empare de sa ville, qui renfermait des richesses immenses. Il le poursuit ensuite à travers les immenses régions de l'Inde, dont le trouveur nous décrit, surtout d'après la *Lettre d'Alexandre à Aristote*, les étranges merveilles, et tout d'abord le fleuve aux eaux amères peuplé d'hippopotames, et l'étang d'eau douce où vont boire, après le coucher du soleil, des multitudes de bêtes féroces. La bataille de *Batre* (Bactres), où Porus est fait prisonnier, est traitée à la façon des chansons de geste comme toutes les autres, c'est-à-dire qu'elle consiste essentiellement en un certain nombre de combats singuliers. Alexandre rend à Porus son royaume et se met à la poursuite de ses deux alliés *Gos* et *Magos* (Gog et Magog). Ne pouvant les atteindre, il les enferme dans leurs étroits défilés en en murant l'entrée. Il se fait ensuite conduire par Porus aux « bornes Hercu », c'est-à-dire aux colonnes d'Hercule. Ayant voulu les dépasser malgré l'avis de Porus, il est attaqué par des multitudes d'éléphants, qu'il ne peut mettre en fuite qu'en les effrayant par les hennissements des chevaux et les grognements des truies. L'état marécageux du sol l'oblige bientôt au retour.

Nouvelles merveilles et nouvelles aventures, la plupart empruntées à la *Lettre à Aristote* : le monstre dont la peau ne peut être percée, les *Otifals* amphibies (*Ichthyophagi* de la *Lettre*), le val périlleux [2], les femmes aquatiques, souvenir des

1. Huit jours après la conquête du royaume de Darius, ce qui est en contradiction avec les détails qui précèdent immédiatement et annonce une nouvelle partie du poème.

2. Alexandre y trouve une inscription disant que l'armée égarée ne retrouvera son chemin que si un homme consent à rester dans la vallée. Alexandre se dévoue, et après une nuit épouvantable passée parmi d'horribles monstres au milieu des éléments déchaînés, il trouve un diable écrasé par une grosse pierre, qui lui indique son chemin à condition qu'il le délivrera.

classiques sirènes, les trois fontaines faées (celle qui ressuscite, celle qui rend immortel et celle qui rajeunit[1]), les *Otifals* à tête de chien (peut-être distincts des précédents), les hommes fendus jusqu'au nombril, la pluie de feu que suit une tempête de neige, « au pertuis que clot Hercules Liber[2] », la forêt aux pucelles (qui sortent de terre au printemps comme des fleurs et y rentrent l'hiver)[3], où les conduisent deux vieillards (distincts des quatre précédents), la fontaine de Jouvence, les arbres du soleil et de la lune, qui annoncent à Alexandre sa mort prochaine, enfin les hommes qui vivent de l'odeur des épices.

Porus, instruit de la prédiction des arbres, croit le moment venu de se venger et provoque Alexandre. Dans deux duels successifs, il est d'abord blessé, puis tué, et son fief donné à Aristé ou Ariste, l'un des pairs. Divinuspater et Antipater reçoivent d'Alexandre l'ordre de le rejoindre à Babylone. Mécontents d'être troublés dans leur repos, ils complotent d'empoisonner le roi. Cependant celui-ci, pour plaire à la reine Candace, qui lui a fait savoir son amour et a chargé le peintre Apelles de faire son portrait, va attaquer le duc de Palatine, le ravisseur de sa bru; il n'a pas de peine à le vaincre et le fait pendre, ce dont la reine le récompense par de riches présents et par l'octroi de ses faveurs. Ici se place le curieux épisode de l'ascension du héros dans les airs, à l'aide d'une nacelle de bois et de cuir frais tirée par des griffons auxquels il présente un morceau de viande au bout d'une lance, relevant celle-ci pour monter et l'abaissant quand la chaleur le force à descendre. Alexandre arrive devant Babylone, qu'il assiège. Après un assez long épisode de fourrage peu intéressant, imité du *Fuerre de Gadres* et dont l'imagination de l'auteur a fait tous les frais, Alexandre tue de sa main l'amiral et le fait enterrer avec honneur.

Alexandre apprend l'existence du royaume « d'Amasone »,

1. La dernière de ces trois fontaines, signalées par les quatre vieillards velus et cornus, n'est rencontrée que plus tard, après la forêt aux pucelles. L'auteur du *Roman* a dû puiser à des sources inconnues, car la fontaine qui ressuscite figure seule dans une des rédactions grecques du Pseudo-Callisthènes.

2. Il s'agit des bornes mentionnées plus haut, représentées par deux statues d'or dressées par Hercules et Liber (Bacchus), auxquelles Alexandre, à son retour, offre un sacrifice.

3. Les femmes-fleurs, qu'on retrouve dans le poème de Lamprecht, mais qu'ignore le Pseudo-Callisthènes, sont d'origine orientale.

habité par des femmes qui, tous les ans, passent le fleuve « Meothedie » pour aller s'unir à des chevaliers qui les attendent, et leur envoient les garçons nés de ces unions, réservant pour elles les filles [1]. Il prend aussitôt la résolution de soumettre ce curieux pays. La reine, avertie, envoie à sa rencontre deux jeunes vierges, Flore et Beauté, chargées de lui offrir des présents et la suzeraineté de sa terre. Alexandre accepte et, après une entrevue très cordiale, il annonce à la reine que Flore et Beauté se sont fiancées la première à Clin, la seconde à Aristé [2].

Ici se place une suite d'épisodes d'environ 1500 vers, qui manquent à un grand nombre de mss., et qui se présentent comme une interpolation par cette raison qu'ils sont écrits en laisses qu'on pourrait appeler, avec M. P. Meyer, *dérivatives*, car chaque tirade masculine est suivie de la tirade féminine correspondante [3]. Le Roman reprend alors, avec plus de détails, le récit du complot contre Alexandre, seulement indiqué plus haut. Une lettre d'Olympias engage son fils à se défier d'Antipater, seigneur de Sidon, et de Divinuspater, seigneur de Tyr [4]. Alexandre les rap-

1. Cf. ci-dessus, p. 194 et 213, et *Roman de Troie*, vers 23 228-23 282.

2. Cet épisode semble avoir pour source le Valerius complet ou une rédaction intermédiaire entre celui-ci et l'abrégé de Valerius. Voir § 3 et P. Meyer, *Alexandre*, etc., II, 194, 195.

3. A l'instigation d'un certain Gratien, qui se plaint à lui de son seigneur le duc Melcis, Alexandre envahit la Chaldée. Il assiège d'abord Defur, que tenaient deux frères vassaux du duc, Dauris et Floridas, prend la ville et unit à Dauris Escavie, fille de Melcis, qui vient d'être tué par Gratien. Floridas, à son tour, reçoit Cassandre, fille du roi de Caras, Solomas, après qu'Alexandre a emporté cette ville. Le trouveur raconte ensuite un séjour de deux semaines à Tarse, auprès de la reine Candace, l'aventure de l'eau qui n'est potable que pour celui qui n'est ni traître ni avare, et qu'Alexandre ne peut boire parce qu'il vient de faire preuve de convoitise, enfin celle de l'œil humain dessiné sur une pierre, qui est excessivement lourd lorsqu'il est découvert, et pèse moins que deux besants d'or lorsqu'il est couvert. Ce dernier épisode, qui ne figure pas dans le *Roman* imprimé, a été publié par M. P. Meyer, *Romania*, XI, 228 et suiv. Il dérive de l'*Alexandri magni iter ad Paradisum*, œuvre de la première moitié du XII[e] siècle, dont l'origine première semble être dans le Talmud. L'œil (une pierre précieuse) y est remis à Alexandre par un habitant d'une ville complètement fermée située sur une île du Gange, et qui répond ainsi à sa demande de soumission, ajoutant que, lorsqu'il connaîtra la nature et la vertu de cette pierre, il perdra toute ambition. Revenu dans ses États, un vieillard juif lui apprend que cette ville est le séjour des âmes des justes : l'œil, auquel rien ne peut faire contrepoids et qui devient plus léger qu'une plume lorsqu'on le couvre d'un peu de poussière, signifie la convoitise humaine, et en particulier celle d'Alexandre. Voir P. Meyer, *l. l.*, p. 48, et sur l'origine chaldéenne de plusieurs traits du *Voyage d'Alexandre*, Bruno Meissner, *Alexander und Gilgamos* (Halle, 1894), et *Romania*, XXIV, 153.

4. Ceci est en contradiction avec la première partie du *Roman*, où Tyr est donnée à Antipater.

pelle à Babylone, et les traîtres préparent un poison qui doit n'amener la mort qu'au bout de dix jours. Le roi, inquiet de la naissance d'un monstre humain à douze têtes qui cherchent à se mordre, consulte un sage vieillard, qui déclare que sa mort est prochaine et que les têtes représentent les douze pairs, qui se disputeront son héritage. L'un des traîtres verse le poison ; puis, comme Alexandre, se sentant empoisonné, demande une plume pour se faire vomir, il lui en donne une imprégnée de poison [1]. Le roi, se voyant perdu, distribue ses conquêtes à ses douze pairs, puis il perd connaissance. Sa femme Rosenès et ses amis manifestent tour à tour leur douleur. Alexandre se ranime un instant, leur adresse encore quelques paroles et meurt.

Les « regrets » reprennent après un nouveau et court récit de l'empoisonnement, qui offre quelque contradiction, ce qui indique un auteur différent. Puis le poème se termine par la description des obsèques et du tombeau d'Alexandre, l'énumération des villes fondées par lui sous le nom d'Alexandrie, et quelques réflexions morales sur les enseignements qu'on peut tirer de son histoire.

2. *Divisions du « Roman d'Alexandre » ; ses auteurs et leurs sources.* — M. P. Meyer [2] reconnaît, dans le *Roman d'Alexandre* imprimé, au moins quatre branches. La première contient l'histoire de l'enfance du héros et ses premières conquêtes jusqu'au siège de Tyr inclusivement ; la deuxième, le *Fuerre de Gadres*, peut se subdiviser en deux parties : l'une de pure imagination, qui répond seule à ce titre et se trouve isolée dans deux manuscrits et déplacée dans le manuscrit de Venise contenant la rédaction en décasyllabes (voir p. 237) ; l'autre, en partie empruntée à Josèphe et à Quinte-Curce, et qui n'a rien à faire avec la rubrique que porte dans plusieurs manuscrits le morceau entier. La troisième branche va de la défaite et de la mort de Darius à l'arrivée à Babylone des traîtres Divinuspater et

1. Tacite (*Ann.*, XII, 67) raconte que le médecin Xénophon usa du même stratagème à l'égard de l'empereur Claude. La mort d'Alexandre est racontée ici, surtout d'après l'*Historia de prœliis* (voir § 2), non sans quelque contradiction avec ce qui précède, car le roi, qui se méfie et fait éprouver son breuvage, admet cependant l'un des traîtres à sa table et permet que l'autre le serve, et d'autre part, le poison fait son effet immédiatement, et non au bout de dix jours, ce qui prouve qu'il y a ici deux auteurs différents.

2. *Alexandre*, etc., II, 21 et suiv. et *Rom.*, XI, 214 et suiv.

Antipater, avec intercalation, dans la plupart des manuscrits, des épisodes du duc Melcis [1] et du voyage d'Alexandre au paradis. La quatrième et dernière comprend la fin du Roman et doit être considérée comme un poème indépendant, non seulement à cause de certaines contradictions avec ce qui précède, mais encore parce que « le poète a fait usage de l'*Historia de prœliis* (voir ci-dessous), texte que les auteurs des trois autres branches ne paraissent pas avoir connu [2]. »

La première branche, dont l'auteur avoue qu'il ne fait que que « rafraîchir » sa matière, dépend étroitement, dans ses premières pages, de la rédaction en vers de dix syllabes que nous ont conservée deux manuscrits : Arsenal, 3472, et Venise, *Museo civico*, B. 5. 8. Dans ces manuscrits, « la partie décasyllabique (environ 800 vers) cesse avec la victoire d'Alexandre sur Nicolas. Entre cet événement et l'attaque de Tyr sont placées un certain nombre de tirades de raccord (au nombre de 14 dans Venise), qui les unes sont tirées de différentes parties du roman de Lambert le Tort et d'Alexandre de Paris, tandis que les autres, ne se rencontrant point ailleurs, semblent être l'œuvre de l'arrangeur qui a soudé le fragment décasyllabique avec le roman en alexandrins [3]. »

Les soixante-dix-sept tirades, à peu près égales entre elles, dont se compose la version décasyllabique sont l'œuvre d'un inconnu, qui écrivait dans la région sud-ouest, non loin des limites de la langue d'oc, et que M. P. Meyer considère comme un des meilleurs écrivains du moyen âge. « Le style, dit-il, bref, et coupé, comme c'est l'ordinaire dans les chansons de geste, est d'une rare fermeté; l'idée, ordinairement comprise dans les limites d'une seule tirade, n'est jamais développée outre mesure. Les images poétiques, les descriptions brillantes, mais singulièrement précises, y abondent [4]. » Mais il est probable qu'il faut

1. Plusieurs manuscrits mettent à la suite de cet épisode le poème des *Vœux du paon* de Jacques de Longuyon (voir § 3), qui est le plus souvent copié à part.
2. P. Meyer, *Rom.*, XI, 219.
3. P. Meyer, *Alexandre*, etc., II, 107.
4. Voir *Alexandre*, etc., II, 109, et pour le texte des deux mss. de l'Arsenal et de Venise, *ibid.*, I, 17 et 237. M. P. Meyer croit que le clerc Simon, qui se nomme dans la 2e tirade du ms. de Venise (laquelle manque dans celui de l'Arsenal), n'est que l'arrangeur qui a raccordé le roman en alexandrins au roman en décasyllabes en dialecte poitevin, probablement resté inachevé.

rendre une part de cet éloge à Albéric de Briançon [1], l'auteur du poème provençal perdu dont nous n'avons que le début, un fragment de 105 vers octosyllabiques, distribués en 15 tirades monorimes [2]. En effet, c'est lui que suit, tantôt de très près, tantôt librement, à partir de l'endroit où commence le récit, l'auteur de la rédaction décasyllabique, et quand Albéric fait défaut, la comparaison avec le poème allemand de Lamprecht (voir n. 1), qui nous offre les deux textes le plus souvent d'accord, montre qu'ils remontent à une source commune, qui ne saurait être qu'Albéric. Mais revenons au roman en alexandrins.

La troisième branche, la plus longue, due à un certain Lambert le Tort [3] de Châteaudun, qui semble avoir voulu continuer le poème en décasyllabes inachevé, a été composée la première, daus le deuxième tiers du XIIe siècle : elle devait comprendre la mort d'Alexandre; mais cette dernière partie a été ou supprimée ou considérablement remaniée lors de la composition de la quatrième branche. Elle renferme, dans la plupart des manuscrits, deux interpolations évidentes, d'ailleurs anciennes : l'épisode du duc Melcis, qui emploie les rimes dérivatives (voir p. 235), et le voyage d'Alexandre au paradis; et dans quelques manuscrits seulement, les *Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon (vers 1312), ou même sa continuation, le *Restor du Paon* de Brisebarre, un peu postérieure, œuvres de pure imagination qui s'occupent des rapports de Porus et d'Alexandre [4].

Dans la quatrième branche, dont la composition varie selon les manuscrits, il faut distinguer deux parties, l'une qui se rattache à l'*Histoire* de Léon, l'autre qui dépend de l'*Epitome* de Valerius et a pour auteur un clerc, Pierre de Saint-Cloud, auteur également de la branche XVI du *Roman de Renart*. La première partie se distingue par une érudition supérieure à celle

1. C'est ainsi qu'il faut le nommer, et non Albéric de Besançon, nom fourni uniquement par le poème du curé allemand Lamprecht, qui a imité et souvent traduit, au XIIe siècle, le poème, resté incomplet, d'Albéric, suivant pour le reste les sources latines. M. P. Meyer a en effet démontré que la langue convenait parfaitement à Briançon, et nullement à Besançon.

2. Voir le texte dans Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, col. 17, et dans P. Meyer, *Alexandre*, etc., I, 1, et *Recueil d'anciens textes*, partie française, n. 14.

3. Et non *le Court* (*Cort*), qui ne se trouve que dans un manuscrit ayant appartenu au président Fauchet, lequel a fait la fortune de ce surnom erroné.

4. En 1340, Jean de le Mote, l'auteur des *Regrets de Guillaume, comte de Hainaut*, a écrit le *Parfait du Paon*, suite du *Restor* qui n'a été conservée que dans un seul manuscrit.

de Lambert le Tort et par « un sentiment très français qui fait en quelque sorte explosion de la façon la plus inattendue [1] » : elle doit être l'œuvre d'Alexandre de Bernay (sans doute le même que l'auteur du *Roman d'Athis et Prophilias*), dont le surnom *de Paris* s'expliquerait ainsi par son amour exclusif pour la France proprement dite. Comme Alexandre, qui s'était déjà nommé vers la fin de la troisième branche, s'est encore nommé à la fin de la quatrième, il est possible qu'il ait remanié l'œuvre de Pierre (composée vers 1180) pour l'englober dans sa compilation.

Le *Fuerre de Gadres*, qui constitue la plus grande partie de la deuxième branche, est l'œuvre d'un certain Eustache. Alexandre de Bernay semble être celui qui l'a raccordé, non sans habileté, au roman de Lambert, où il introduisait en même temps quelques additions. Les manuscrits de l'Arsenal et de Venise, qui contiennent la rédaction décasyllabique, représentent, ou à peu près, cet état du Roman. Plus tard, selon M. P. Meyer, Alexandre aurait repris l'œuvre entière, « rédigeant, tant d'après le poème en vers décasyllabiques que d'après les documents latins, les 3300 vers, ou environ, qui forment la première branche, plaçant à la suite le *Fuerre de Gadres* d'Eustache, et composant encore toute la portion du Roman qui s'étend de la fin du *Fuerre* à la branche de Lambert [2] ». Nous nous en tiendrons, sur cette question si compliquée, à l'opinion de l'éminent érudit.

3. *Destinées du Roman d'Alexandre.* — Alexandre étant mort traîtreusement empoisonné, il était naturel, dans les idées du moyen âge, qu'on songeât à raconter le châtiment des traîtres. C'est ce qu'a fait, dès avant 1190, Gui de Cambrai, qui écrivait par ordre de Raoul, comte de Clermont en Beauvoisis, et de son frère Simon, et qui est sans doute le même que celui qui mit en vers de huit syllabes l'histoire de Barlaam et de Josaphat [3].

Environ un siècle plus tard, Jean *le Nevelon* (ou *Nevelaux*,

1. P. Meyer, *Alexandre*, etc., II, 228.
2. P. Meyer, *Alexandre*, etc., II, 244.
3. Les meurtriers d'Alexandre, qui s'étaient fait bâtir en un lieu désert de Grèce un château fort, Arondel, y sont attaqués par les douze pairs, qui ont découvert par hasard leur retraite, faits prisonniers et livrés aux plus affreux supplices, malgré l'appui de leur suzerain, le roi Marinde; puis la terre est donnée à deux jeunes chevaliers qui avaient conduit les pairs à Arondel.

ou *Venelais*) offrait à un certain comte Henri[1] une nouvelle *Vengeance d'Alexandre*, qui n'a aucun rapport avec la première[2]. Enfin nous avons des suites beaucoup moins naturelles du Roman dans les *Vœux du Paon*, le *Restor du Paon* et le *Parfait du Paon*, dont il a été dit un mot plus haut[3].

Le succès du Roman a naturellement beaucoup contribué à celui de la traduction en prose française de l'*Historia de prœliis*, écrite dans la seconde moitié du XIIIe siècle, non sans des interpolations et développements romanesques qui en font une véritable adaptation au goût du XIIIe siècle des récits du faux Callisthènes[4]. Par contre, le succès de cette traduction a fait du tort à celui de la traduction de l'*Epitome* de Valerius et de la *Lettre à Aristole*, dont il ne reste qu'un exemplaire, contenant un texte qui n'est pas antérieur au XVe siècle. La traduction de l'*Historia* a été en concurrence, au XVe siècle, avec une œuvre non moins romanesque, l'*Histoire d'Alexandre* de Jean Wauquelin, l'auteur de l'*Histoire de Girart de Roussillon*. Cette œuvre, encore en grande partie inédite, a été composée entre 1445 et 1453 pour Jean de Bourgogne, comte d'Étampes et seigneur de Dourdan, petit-fils de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Elle doit beaucoup au Roman, le « livre rimé » dont il est question au Prologue, et le manuscrit dont s'est servi Wauquelin contenait toutes les interpolations successives, même les *Vœux du Paon* et la *Vengeance*,

1. Peut-être Henri V, comte de Luxembourg depuis 1288, roi des Romains en 1308, mort en 1313. Voir P. Meyer, *loc. laud.*, II, 262-264.

2. Un fils que la reine Candace a eu d'Alexandre, Alior, reconnaissant dans le portrait fait par Apelles sa propre ressemblance, jure de venger son père. Avec le secours des généraux, compagnons d'armes du célèbre conquérant, il assiège Antipater dans sa forte cité de Rocheflor. Ils font d'abord brûler à petit feu l'un des meurtriers, Cassadran, qu'ils ont pris; puis empêchent le ravitaillement de la forteresse en transportant un corps de troupes au delà du fleuve sur lequel elle est située. Dans une nouvelle bataille, Alior s'empare du fils d'Antipater, Florent, qu'il échange ensuite contre son propre frère Ariste. La ville est enfin prise, et Divinuspater et Antipater livrés au supplice.

3. En Angleterre, notre Roman a obtenu assez de succès pour que Thomas, ou plutôt Eustache de Kent, un trouveur plus érudit que judicieux, écrivant un poème sur Alexandre sous le titre peu exact de *Roman de toute chevalerie*, ait cru devoir en transcrire, sans tout fois l'indiquer, le *Fuerre de Gadres* et la partie de la quatrième branche où Alexandre mourant partage ses conquêtes à ses pairs. Eustache semble avoir écrit au milieu du XIIIe siècle et s'être servi d'un exemplaire du Roman qui ne contenait ni les épisodes du duc Melcis et du Voyage au paradis, ni la *Vengeance* de Gui de Cambrai. Son œuvre a été en grande partie librement traduite ou abrégée, dès le XIIIe siècle, dans un des poèmes anglais sur Alexandre édités par Weber (1810).

4. Voir P. Meyer, *loc. laud.*, II, 307 et suiv..

dont l'auteur est appelé Jehan Nevelaux. Un manuscrit semblable a servi à l'auteur d'une rédaction en prose du xv[e] siècle, dont le manuscrit unique, malheureusement mutilé, est conservé à la bibliothèque de Besançon.

Parmi les compilations historiques[1] qui ont admis l'histoire légendaire d'Alexandre, il convient de citer : 1° le *Contrefait de Renart* ou *Renart le Contrefait*, dont il y a deux rédactions, prose et vers mêlés, dues toutes deux au même auteur, un clerc de Troyes, et représentées par un seul manuscrit : à la demande de Lion, Renart y raconte l'histoire universelle, celle d'Alexandre surtout d'après l'*Historia de preliis*, à laquelle est jointe la *Vengeance* de Jean le Nevelon; 2° l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, dont il a été plusieurs fois question ici : l'auteur emploie Orose, mais surtout l'*Epitome* de Valerius et la *Lettre à Aristote*; 3° la *Bouquechardière* de Jean de Courcy (1416-1422), qui, outre l'*Epitome* et la *Lettre*, et les historiens anciens, emploie aussi l'*Historia* et les *Dits moraux des philosophes*, traduction faite au commencement du xv[e] siècle d'un recueil latin d'origine orientale, les *Dicta philosophorum*, qu'a utilisé l'auteur d'une interpolation de la troisième branche du Roman. Il est naturellement difficile de décider si les auteurs de ces compilations ont eu ou non sous les yeux le *Roman d'Alexandre*, en même temps que ses sources latines; mais l'affirmative est probable, surtout pour le *Contrefait de Renart*, dont l'auteur a connu la *Vengeance d'Alexandre*[2].

L'histoire d'Alexandre a naturellement été l'objet d'une foule d'allusions dans la littérature du moyen âge, non seulement dans le Nord, mais encore dans le Midi[3]. Parmi celles qui visent incontestablement le Roman, il convient de citer celle au tertre

1. Nous laissons de côté, malgré son immense succès, surtout après qu'il eut été traduit en français par Jean de Vignay, le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (┼ 1264), où l'histoire d'Alexandre (liv. IV) montre une combinaison assez maladroite de l'*Epitome* de Valerius avec les historiens classiques. L'*Alexandreis*, le fameux poème en hexamètres de Gautier de Lille (vers 1180), dépend de Quinte-Curce, et non des textes dérivés du Pseudo-Callisthènes.

2. Nous ne pouvons que mentionner ici l'étrange compilation du *Secreta secretorum*, bien à tort attribuée à Aristote, et ses fables, d'origine orientale, sur Alexandre, en particulier celle de la pucelle venimeuse dont Aristote le préserva. Ce livre a eu en Occident, au moyen âge, un immense succès, et il a été traduit, dès le xiii[e] siècle, par Jofroi de Waterford et Servais Copale.

3. Voir P. Meyer, *Alexandre*, etc., II, 367 et suiv., et Birch-Hirschfeld, *l. l.*, p. 18 et suiv.

aventureux du troubadour Aimeric de Sarlat (commencement du XIIIe siècle), dans sa pièce *Fis e leials*, et la croyance à des gens vivant d'épices et d'odeur de piment, dans les *Aliscans* et dans la *Chanson de Jérusalem* (éd. Hippeau, p. 213). Mais les allusions les plus fréquentes, entre la seconde moitié du XIIe siècle et le commencement du XIVe, concernent la largesse d'Alexandre, et non sa valeur guerrière. « Il est devenu le type idéal du seigneur féodal, ne cherchant point à amasser pour lui, mais distribuant généreusement à ses hommes les terres et les richesses gagnées avec leur aide, et s'élevant, par eux et avec eux, en honneur et en puissance [1]. » Cette conception, qui commence à poindre dans la rédaction en vers de dix syllabes, s'affirme surtout dans celle en vers alexandrins, en particulier dans les parties attribuées à Alexandre de Paris, qui semble avoir eu une grande part dans le développement de cette réputation de largesse faite au héros macédonien. Au XIVe siècle, cette réputation décroît peu à peu. Déjà, dans la seconde moitié du XIIIe, l'auteur anonyme de la version française de l'*Historia de prœliis* dit qu'Alexandre était *covoitous par nature et eschars*. Enfin, avec Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps, il redevient définitivement le type du conquérant et il est mis par eux au nombre des neuf preux.

III. — Contes mythologiques; imitations d'Ovide.

I. Poèmes imités des « Métamorphoses ». — Ovide, quoique moins étudié que Virgile au moyen âge, a été presque aussi célèbre. Les *Métamorphoses* surtout et l'*Art d'aimer* lui ont valu une belle renommée de conteur et de maître en l'art d'amour, de sorte qu'on a pu lui attribuer deux compositions du moyen âge, le *Pamphilus* (XIIe siècle) et le poème *de Vetula* [2], de Richard de Fournival (1260), que traduisit bientôt Jean Lefèvre.

1. P. Meyer, *loc. laud.*, II, 373.
2. Ces deux œuvres doivent leur personnage principal, la vieille entremetteuse, que le *Roman de la Rose* surtout a popularisé, à une élégie célèbre d'Ovide (*Amours*, I, 8).

Les hommes du moyen âge, dont le christianisme était plus soumis qu'intelligent, semblent ne pas avoir remarqué combien les œuvres du poète brillant et léger de la cour d'Auguste étaient en désaccord avec la religion et la morale qu'ils professaient. Pour les récits mythologiques, l'allégorie leur vint en aide, et lorsqu'ils eurent substitué les diables et les fées aux divinités païennes, ou qu'ils les eurent expliquées à l'aide d'un évhémérisme plus ou moins naïf, leur conscience fut en repos, et ils s'abandonnèrent sans remords au plaisir de lire et de rendre accessibles au public ignorant du latin les beaux contes dont ils étaient si friands. Quant aux préceptes amoureux, ils plaisaient par leur forme didactique même, et les clercs, qui se vantaient d'être plus experts que les chevaliers aux choses de l'amour, s'empressèrent, dès que, par suite de l'adoucissement des mœurs, les rapports entre les deux sexes devinrent plus fréquents et plus libres, de s'attirer les bonnes grâces des femmes en mettant à leur portée les fruits des expériences amoureuses de la jeunesse d'Ovide, non sans en modifier profondément l'exposition, qu'ils accommodèrent, souvent avec succès, à la civilisation et aux mœurs du XIIe siècle [1].

1. *Chrétien de Troyes* : *Philomena* [2]. — Chrétien nous apprend lui-même qu'avant *Cligès* il avait composé « le mors de l'espaule » et « la muance de la hupe, du rossignol et de l'aronde ». Le premier poème, qui était peut-être l'histoire de Pélops [3], est perdu ; le second a été récemment retrouvé par M. G. Paris dans la traduction moralisée des *Métamorphoses*, de Chrétien Legouais de Sainte-More, dont il sera question plus loin.

Le petit poème de Chrétien de Troyes, qui n'est guère qu'une traduction libre avec addition de descriptions et de réflexions morales, est intéressant, comme les autres productions imitées de l'antiquité que nous avons déjà examinées, par l'effort que fait l'auteur pour adapter aux conditions du temps et du milieu les données du modèle. « Son récit est d'ailleurs bien mené, et, sauf quelques-unes de ces formules banales que si peu de nos

1. Voir G. Paris, *Chrétien Legouais*, etc., p. 1-5 du tirage à part de l'*Hist. littér.*, t. XXIX, p. 455 et suiv., article très important, qui forme la base de notre chapitre.
2. C'est la forme qu'a prise ordinairement le mot Philomela au moyen âge.
3. Ce n'est pas tout à fait sûr, car Ovide ne traite cette légende qu'en passant, et M. G. Paris se demande s'il ne s'agirait pas d'un conte étranger à l'antiquité.

anciens poètes ont le courage d'éviter, écrit avec agrément et facilité; mais dans cette tragique histoire manque toute émotion profonde et toute note véritablement pathétique. » L'auteur raconte tout du même ton : « on sent qu'il ne voit pas en esprit les scènes qu'il représente; il se plaît, dans les moments les plus saisissants, à de longs dialogues froids et subtils [1]. » Il y a chez lui plus d'imagination que de sensibilité.

2. *Piramus*. — Ce conte, qui ne manque pas de mérite, a été à tort attribué à Chrétien de Troyes, dont il ne rappelle pas le style [2]. On le trouve, comme *Philomena*, inséré dans l'œuvre de Chrétien Legouais, mais cette fois sans indication d'auteur. L'imitation d'Ovide (*Métam.*, IV, 55-166) est assez fidèle, mais le conte français est plus dramatique, et l'auteur inconnu compense, par la sensibilité et la naïveté charmante dont il fait preuve, ce qui lui manque du côté de la noblesse et de l'élégance. Comme dans Ovide, Piramus survit assez longtemps à sa blessure pour revoir et reconnaître Thisbé; mais tandis que dans le poème latin il expire sans pouvoir prononcer une parole, le trouveur lui fait exprimer en quelques mots son douloureux étonnement de voir Thisbé vivante. « Il est mort, et cele est pasmée : Dieus! Quel amour est ci finée! » dit en terminant le poète. « Il y a là », comme dit un critique après avoir cité cette dernière scène, « un accent ému, un sentiment touchant exprimé avec grâce et simplicité [3]. » Le grand nombre des allusions à cette œuvre qu'offre la poésie française, provençale et italienne, dès la fin du XIIe siècle [4], montre d'ailleurs le succès qu'elle a obtenu. Ajoutons qu'en Italie, G. Sercambi (vers 1374) a raconté avec de jolis détails cette légende dans sa 93e nouvelle (éd.

1. G. Paris, *loc. laud.*, p. 39-40.

2. Il contient, en particulier, de longs monologues de caractère lyrique, d'une forme inconnue à Chrétien : des vers de deux syllabes s'y mêlent aux vers octosyllabiques.

3. L. Moland, *Orig. littér. de la France*, p. 296. Cf. *Histoire littéraire*, XIX, 761 et suiv.

4. M. Birch-Hirschfeld, *Ueber die den provenz. Troubadours*, etc., p. 12-13, en a relevé dans Guiraut de Cabreira, Arnaut de Marveil, Rambaut de Vaqueiras, Rufian et Izarn, Elias de Barjols, Pierre Cardinal, Arnaut de Carcasses, Flamenca (les quatre premières au moins sont antérieures au XIIIe siècle); M. R. Darnedde, *Ueber die den altfranz. Dichtern*, etc., p. 112, 113, en cite de Chrétien (*Chevalier à la Charrette* et *Tristan*), de Blondel de Neele, du *Roman de la Poire*, etc.; enfin, M. Graf, *Roma.*, etc., II, 308, en donne une de Pier delle Vigne (Pierre des Vignes), le fameux chancelier de l'empereur Frédéric II, roi des Deux-Siciles, qui pourrait bien remonter directement à Ovide.

Renier); mais sa source doit être Ovide, car il donne comme lui l'invocation suprême de Thisbé [1] et la métamorphose des fruits du mûrier, qui de blancs deviennent rouges.

3. *Narcissus.* — Le joli conte de Narcissus, également emprunté à Ovide (*Métam.*, III, 339 et suiv.), était déjà connu de l'auteur du *Roman de Troie* (voir 17 659 et suiv.) et de Chrétien, qui y fait allusion dans son *Cligès*, sinon sous sa forme actuelle [2] (car la rédaction que nous en avons ne semble pas antérieure au commencement du XIIIe siècle), du moins sous une forme un peu plus ancienne. Dane (Daphné), une fille de roi, y remplace la nymphe Écho, et l'analyse des sentiments variés qu'elle éprouve, ses hésitations et les efforts qu'elle fait pour résister à la toute-puissance de l'amour sont vraiment intéressants. Narcisse, un damoiseau uniquement épris de la chasse, après avoir durement repoussé les avances naïves de la jeune fille, se repent en voyant comment il en a été puni. Dane le retrouve expirant au bord de la fontaine, lui pardonne et meurt avec lui.

Il a dû exister une autre rédaction, différant de la précédente surtout en ceci que Narcisse se noyait dans la fontaine en cherchant à y saisir son image. Cela résulte d'une nouvelle italienne du recueil des *Cento novelle antiche*, et des allusions de *Flamenca*, de Bertran de Paris (de Rouergue) [3] et de Bernard de Ventadour. La pièce de ce dernier troubadour (*Quant vei la lauzeta mover*) semble avoir été composée au plus tard en 1153, ce qui indiquerait que cette rédaction est bien plus ancienne que l'autre, ou du moins que le texte qui nous en est parvenu. D'autre part, Pierre le Chantre († 1197), dans son *Verbum abbreviatum*, compare les prêtres qui, ne voyant personne arriver à l'offrande, recommencent successivement deux et trois fois la messe, aux jongleurs qui « videntes cantilenam de Landrico non placere auditoribus, statim incipiunt de Narcisso cantare, quod si non placuerit can-

1. Seulement, il semble avoir mal compris son texte, et c'est directement au mûrier que Thisbé s'adresse pour le supplier de compatir à leur malheur en donnant une couleur sombre à ses fruits. La médiocre traduction d'Ovide insérée par le Lorrain Malkaraume, au commencement du XIVe siècle, dans sa traduction de la Bible est muette sur la métamorphose des fruits du mûrier. Voir J. Bonnard, *Une traduction de Pirame et Thisbé* (Lausanne, 1892), et le compte rendu de cet opuscule dans le *Moyen âge* de 1893.

2. Voir ci-après ce qui est dit d'une autre rédaction.

3. Voir P. Meyer, *Romania*, VII, 456.

tant de alio ». Ce témoignage peut se rapporter aussi bien à la rédaction dont nous avons parlé d'abord, à condition d'admettre que le texte actuel est remanié. Ajoutons que dans l'épisode des Amazones du *Roman d'Alexandre* (voir ci-dessus, p. 234), Flore et Beauté chantent le lai de Narcissus : il s'agit probablement d'une rédaction antérieure au lai du XIIIe siècle, quoiqu'il ne soit pas certain que cet épisode appartienne à Lambert le Tort et ne soit pas une interpolation postérieure [1].

4. *Orphée.* — Outre les récits classiques de Virgile (*Géorg.*, IV, 445 et suiv.), et d'Ovide (*Métam.*, X et XI), le moyen âge connaissait, soit dans le texte latin, soit dans une de ses traductions [2], le chapitre que Boèce consacre à cette légende dans son *De consolatione Philosophiæ* (III, 12), pour montrer que l'âme qui veut se donner à Dieu doit renoncer au monde sans jeter un regard en arrière. C'est à Boèce que remonte, au moins en partie, le récit des malheurs d'Orphée que Guillaume de Machaut a inséré dans son livre du *Confort d'ami*, et dont le début a été imprimé par M. Zielke d'après un ms. de Berne [3]. Dans une traduction de la *Consolation*, écrite en français au XIVe siècle par un Italien [4], on trouve une véritable caricature du conte traditionnel [5].

Outre ces imitations plus ou moins directes des textes antiques [6], il a existé un *lai* d'Orphée : nous en avons deux témoignages formels dans un passage du *Lai de l'Espine* de Marie de France (v. 185 et suiv.) et dans un autre de *Floire et Blancheflor* (éd. du Méril, p. 231). Une preuve plus directe subsiste dans un

1. Le récit du *Roman de la Rose* (vers 1447-1518, éd. Fr. Michel) est essentiellement basé sur Ovide : cependant Écho est devenue une « haute dame ».

2. Un fragment de l'une d'elles a été pris à tort pour un poème sur Orphée, erreur reconnue depuis par celui-là même qui l'avait commise. (Voir G. Paris, *loc. laud.*, p. 49).

3. *Sir Orfeo, ein englisches Feenmærchen aus dem Mittelalter*, herausgegeben von Dr Oscar Zielke (Breslau, 1880). Cf. G. Paris, *loc. laud.*, p. 49.

4. Cf. Graf, *Roma*, etc., II, p. 309, et L. Moland, *Orig. littér. de la France*, p. 269 et suiv. Dans le *Roman des Sept Sages* (v. 27 et suiv., 9), c'est à la femme d'Alpheus, et non à lui-même, qu'Apollon défend de se retourner.

5. *Olfeus*, une nuit qu'il se lamentait sur la tombe de sa femme, voit apparaître un diable et lui demande de permettre qu'il aille avec lui en Enfer pour revoir Eurydice. Il consent, et les diables, qui font des gorges chaudes à la vue de sa douleur, délibèrent de lui jouer un mauvais tour. Ils lui permettent d'emmener sa femme sous la condition connue : mais Olfeus ne peut s'empêcher de se retourner en entendant derrière lui un bruit aussi épouvantable qu'incongru fait par un des diables, et il perd à jamais son épouse.

6. Il y a des allusions à l'histoire traditionnelle d'Orphée dans *Flamenca*, dans le *Roman de la Rose*, dans Guillaume de Machaut, et ailleurs.

petit poème anglais, *Sir Orfeo* (voir n. 3), qui se donne comme un lai et qui semble avoir suivi de très près un original français dérivé plutôt d'Ovide que de Virgile : c'est un véritable conte de fées [1].

5. *Divers*. — L'existence de plusieurs poèmes dérivés des *Héroïdes* d'Ovide nous est attestée par les allusions des troubadours et des trouvères. *Flamenca* mentionne parmi les poèmes qu'on récita aux noces, celui de *Phyllis* qui fut changée en arbre par amour pour *Démophon*, auquel le *Roman de la Rose* fait une allusion encore plus précise (éd. Fr. Michel, v. 14 152-5), et celui d'*Héro* et de *Léandre*, dont il est aussi question dans le *Roman de Troie* (v. 22 067-72) et dans un dit de Beaudouin de Condé [2]. Le premier a sa source dans l'héroïde 2; quant au second, l'auteur a dû s'aider de quelque commentaire des héroïdes 18 (17) et 19 (18), qui ne sont pas d'Ovide (non plus que les quatre autres qui vont par paires), mais que le moyen âge lui a toujours attribuées [3].

Nous connaissons de même, par des allusions, l'existence de certains poèmes dérivés des *Métamorphoses : Biblis et Caunus* (Guiraut de Cabreira, *le Bel inconnu*), *Dédale et Icare* (Guiraut de Calanson, *Flamenca*, *Roman de la Rose*, etc.), *Io* (*Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival, *la Rose*, etc.), *Tantale* (*Guillaume d'Angleterre*, Rutebeuf, etc.), *Phaéton* (Bertran de Paris, *Ysopet* de Lyon, Froissart, etc.), *Cadmus* (*Flamenca*, *la Rose*, etc.), d'autres encore [4].

6. *Chrétien Legouais : l'Ovide moralisé*. — Mais l'œuvre de beaucoup la plus importante qu'ait inspirée Ovide au moyen

1. Orphée, un roi harpeur, a perdu son épouse, enlevée par un roi de féerie qui l'a amenée dans un empire souterrain. Il laisse le soin du gouvernement à son sénéchal et se retire dans des forêts sauvages. Un jour, ayant vu passer le brillant cortège du roi de féerie, dont fait partie Eurydice (Heurodis), il s'élance à sa suite dans la fente de rocher qui conduit à son empire, et se présente à lui comme un habile ménestrel. Le roi, enchanté, lui promet de réaliser le vœu qu'il exprimera, et, sur sa demande, lui restitue sa femme sans aucune condition. Il retourne sur la terre et son sénéchal lui rend fidèlement son royaume.

2. Les allusions aux amours de Paris et Œnone, de Paris et Hélène, de Médée et Jason, peuvent aussi viser d'autres sources, par exemple le *Roman de Troie* pour ces deux dernières légendes.

3. Elles sont évidemment d'un rhéteur qui a voulu écrire, à l'imitation d'Ovide, des espèces de *suasoriæ* amoureuses.

4. Dans son poème *The temple of glass*, Lydgate nous décrit un temple de verre où est représentée l'histoire de Médée et Jason, d'Adonis et Vénus, de Pyrame et Thisbé, d'Énée et Didon, de Thésée, de Dédale, etc.

âge est certainement la traduction avec commentaires du franciscain Chrétien Legouais de Sainte-Maure, près de Troyes, qui n'a pas moins de 72 000 vers, et qui remonte au commencement du XIVe siècle ou peut-être à la fin du XIIIe. Chrétien écrivait, en effet, sur l'ordre de Jeanne de Champagne-Navarre, femme de Philippe IV, morte en 1305.

Un siècle avant, en 1210, un poète allemand, Albrech de Halberstadt, avait versifié les *Métamorphoses*; mais ce n'était qu'une simple traduction. Cependant, dès le Ve siècle, Fulgence avait moralisé, et parfois christianisé Virgile, et les *Integumenta Ovidii*, en 249 distiques, qui sont peut-être l'œuvre de Jean Scott Érigène (IXe siècle), avaient donné d'Ovide une interprétation surtout philosophique, à laquelle Legouais a emprunté quelques-uns de ses commentaires les plus bizarres. Le savant dominicain Pierre Berçuire composa à son tour en latin, à Avignon, de 1337 à 1340, un commentaire allégorique qui formait le XVe livre de son *Reductorium*, et qu'on a imprimé au XVIe siècle sous le nom du frère prêcheur Thomas Waleys (ou de Galles), puis attribué à tort, d'après un manuscrit, à l'illustre évêque de Meaux, Philippe de Vitry. Berçuire, qui ne connaissait pas d'abord l'œuvre de Legouais[1], remania son livre en 1342 à l'aide d'un exemplaire de l'*Ovide moralisé* que lui avait prêté Philippe, d'où l'erreur[2].

Legouais traduit d'abord, le plus souvent en abrégeant quelque peu, rarement en développant; puis il donne de la fable une explication, ou plusieurs explications différentes, parfois même contradictoires. Ces explications sont ou scientifiques, ou historiques; mais elles sont généralement suivies d'une explication morale ou même religieuse, de l'indication d'une « sentence prouffitable » qu'on peut tirer du récit[3].

1. Les ressemblances sont ou fortuites ou (plus souvent) dues à une communauté de source. Voir L. Sudre, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon*, etc., p. 114.

2. Voir Hauréau, *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXX, 2e partie, p. 45 et suiv., et G. Paris, *Chrétien Legouais*, etc., p. 51 et suiv.

3. Voici un exemple : « L'histoire d'Arachné nous enseigne à ne pas essayer de lutter contre plus puissant que nous; si l'on veut, Pallas est la sagesse divine et Arachné l'outrecuidance humaine, qui tisse une toile dont les fils sont tous les péchés, tandis que la sagesse divine est armée de toutes les vertus. » Autre exemple, plus compliqué : « Dane (Daphné), fille d'un fleuve, c'est-à-dire douée d'un tempérament froid, représente la virginité; elle finit par être changée en arbre, parce que la parfaite pureté ne connait plus aucun mouvement charnel, et cet arbre est un laurier, qui, comme la virginité elle-même, verdoie toujours et ne porte pas de fruit... Dane représente la vierge Marie.

L'œuvre de Legouais a eu du succès, malgré son immense étendue [1] et l'ennui qu'elle distille pour nous. La preuve en est dans les quatorze mss. qui en ont été conservés [2], dans la seconde rédaction de Berçuire, dans la traduction qu'a publiée, en 1484, le célèbre imprimeur de Bruges, Colas Mansion, de la première rédaction, en y joignant de nombreuses additions d'après Legouais, enfin dans la traduction en anglais (en partie perdue) qu'a faite du livre de Colas Mansion le non moins célèbre imprimeur Caxton († 1491) [3].

II. Imitations de « l'Art d'aimer ». — 1. *Maître Élie.* — *L'Art d'aimer* d'Ovide « a exercé une influence considérable sur le développement des théories de l'amour, qui forment une partie si importante de la littérature du moyen âge [4] ». Il ne faut donc pas s'étonner qu'il ait été librement traduit en français au moins cinq fois, quatre fois en vers, une fois en prose. La plus ancienne de ces traductions, celle de Chrétien de Troyes [5], est malheureusement perdue, mais il nous en reste encore quatre, dont une, celle de Maître Élie (XIIIe siècle), n'a plus que 1305 vers, qui conduisent la traduction jusqu'au vers 328 du livre II. Cette dernière est surtout intéressante par le début, où l'auteur, sans doute un Parisien, indique les endroits que fréquentent les dames et les demoiselles : l'île, les prés de Saint-Germain, où elles vont « caroler » ; l'église, où la plupart vont plutôt pour être vues et pour voir que pour prier [6], et surtout les « jeux » des clercs, par

aimée par celui qui est le vrai soleil ; Apollon se couronne du laurier qui est Dane : c'est Dieu qui s'enveloppe du corps de celle dont il fait sa mère. » Voir G. Paris, *l. l.*, p. 64. 65.

1. Outre les fables contenues dans les quinze livres des *Métamorphoses*, elle comprend l'histoire de Phrixus et Hellé, d'Héro et de Léandre, les noces de Thetis et de Pelée, le Jugement de Paris, etc. Peut-être est-ce une preuve qu'il suivait un recueil en prose latine contenant toutes ces histoires. Nous avons émis, on s'en souvient, une hypothèse semblable à propos du *Roman de Thèbes* et de l'*Eneas*.

2. Un de ces mss., B. N., fr. 870, réduit le poème à 40 000 vers environ, en supprimant en partie les explications morales ou allégoriques, de préférence ces dernières, afin de ne pas laisser sans antidote le poison des fables païennes. Cf. G. Paris, *loc. laud.*, p. 71.

3. On n'a pas encore déterminé les rapports que peuvent avoir avec l'œuvre de Legouais les diverses moralisations d'Ovide en italien et celle en allemand de Lorich, imprimée à Mayence en 1545, avec le renouvellement de la traduction d'Albrecht par Georges Wickram.

4. G. Paris, *l. l.*, p. 4.

5. *Cil qui fist d'Erec et d'Enide, Et les comandemenz d'Ovide Et l'Ars d'amor en romans mist*, dit-il lui-même au début du *Cligès*.

6. Cf. Ovide, *De Arte amator.*, I, 99 : *Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsæ.*

où il faut évidemment entendre les représentations de miracles ou de mystères : c'est un des plus curieux témoignages que nous ayons des spectacles dramatiques donnés en dehors de l'église.

2. *La Clef d'amours.* — Ce petit poème du XIII[e] siècle, imprimé d'abord, en rajeunissant la langue, au commencement du XVI[e] siècle, puis par M. Edwin Tross, d'après son manuscrit, en 1866, ne contient que 3200 vers octosyllabiques : c'est dire que l'auteur inconnu [1], qui a introduit quelques additions de son cru, supprime, comme maître Élie, tout ce qui, dans Ovide, lui semble ne pas viser directement le but poursuivi. Les tournois ou, par aventure, les entrées royales (l'auteur est provincial et probablement Normand), remplaçant ici les jeux d'Élie, le marché, le temple, les « caroles », les places où l'on regarde les bateleurs : tels sont les endroits et les occasions favorables pour rencontrer les dames. On peut relever de curieux détails sur le costume des femmes et les talents qu'elles doivent posséder pour plaire. Il faut savoir gré à l'auteur, qui ne manquait pas de savoir-faire, de sa protestation contre l'affirmation d'Ovide que l'amour des vieilles est à rechercher par les jeunes gens comme plus profitable, comme aussi des efforts qu'il a faits pour atténuer la crudité de son modèle et rendre lisible à tous l'œuvre qu'il écrivait sur le commandement exprès du dieu d'amour.

3. *Jakes d'Amiens.* — On ne saurait accorder le même éloge à Jakes d'Amiens, qui est peut-être le même que celui dont on a cinq chansons, une pastourelle et un jeu-parti avec Colin Muset (commencement du XIII[e] siècle). Son poème de 2384 vers, imprimé par M. G. Kœrting [2] en 1868 d'après le ms. de Dresde, le seul qu'on connût alors, est parfois, en particulier dans le dernier chapitre, qui s'adresse aux femmes, platement grossier [3] : il l'a écrit, dit-il, dans l'espoir d'obtenir merci d'une belle blonde qu'il aime et qui se montre pour lui cruelle [4], et on doit l'excuser s'il a fait quelque faute ou laissé échapper des expressions trop

1. Il a voulu se nommer à la fin dans une énigme qui, malheureusement, a en partie disparu dans le ms. unique et ne figure pas dans les éditions du XVI[e] siècle.

2. L'Art d'amors *und* li Remedes d'amors, *zwei altfranzœsische Lehrgedichte von Jacques d'Amiens*, Leipzig, 1868.

3. Cf. G. Paris, *loc. laud.*, p. 19.

4. *Amors, faites que il agrée A ma trés douce dame ciére, Ki souvent m'i fait pale ciére... Encor ne m'a s'amor dounée La bielle blonde désirée.*

hardies. Son originalité consiste en ceci qu'il consacre plus de 500 vers (qui ne doivent rien à Ovide) à enseigner en quels termes on doit déclarer son amour, soit à une dame du commun, soit à une dame de haut rang, soit à une jeune fille. L'idée de ces conversations amoureuses semble empruntée au *de Arte honeste amandi* d'André le Chapelain[1], mais elles sont, chez Jakes, beaucoup moins alambiquées et surtout beaucoup moins platoniques.

4. *Traduction en prose avec commentaire.* — En dehors de ces trois imitations versifiées, et des 65 quatrains monorimes de Guiart, « singulier mélange d'obscénité et de dévotion[2] », nous avons, dans deux manuscrits, un texte incomplet (probablement du commencement du XIVe siècle) d'une traduction glosée des deux premiers livres de *l'Art d'aimer*, où manque tantôt la glose, tantôt la traduction. L'auteur, qui a la prétention d'expliquer toutes les allusions d'Ovide à la mythologie grecque, montre une grande ignorance et un aplomb non moins grand[3]. Mais ce texte est précieux à cause des nombreux vers ou refrains de chansons qu'il cite et que relève avec soin M. G. Paris dans l'article plusieurs fois cité.

5. *Les Remèdes d'amour.* — La seule traduction des *Remedia amoris*, portant ce titre, qui nous soit parvenue date du commencement du XIVe siècle; elle est incomplète et suit d'assez près le texte latin pour qu'on ait pu intercaler dans le ms. la version française entre des groupes de deux ou de quatre vers. Le titre de *Confort* ou *Remède d'amour* a été improprement donné par son auteur anonyme (fin du XIIIe siècle) à un petit poème de peu de valeur mais d'une moralité sévère[1], qu'a imprimé M. G. Kœrting à la suite de *l'Art d'amours* de Jakes

1. Ce livre fameux, véritable code de l'amour courtois, date du commencement du XIIIe siècle et a été traduit dans le même siècle par Drouart la Vache.

2. G. Paris, *loc. laud.*, p. 20. Cf. *Hist. litt.*, XXIII, 291. — Dans sa troisième partie, l'auteur enseigne à se débarrasser de l'amour : il invoque surtout des motifs religieux, mais emprunte aussi quelques traits aux *Remedia amoris* d'Ovide.

3. Nous en citerons seulement deux preuves, à la suite de M. G. Paris. Voici comme il traduit (lisant *curva* au lieu de *cerva*) le vers *Longius insidias cerva videbit anus* : « car les vieilles courbes et bossues voient de plus loin les aguaiz »; et à propos du vers *Andromeden Perseus nigris portarit ab Indis*, il fait cette remarque : « Perseus fu fils de Jupiter, et alla en Inde la majour (c'est a dire la greignour, pour ce qu'ilz sont deux Indes); en icelle Inde vit Andromacha (*sic*), si lui plut moult, et l'amena en son païs en Grèce. » Par suite de la même confusion, il reproche sa légèreté à Andromaque, qui aima Persée, louant Hector de ne pas l'avoir méprisée pour cela et de ne s'être pas éloigné d'elle.

d'Amiens et qu'il a attribué à tort à ce dernier : on n'a pu y relever que deux passages imités d'Ovide.

Enfin il convient de signaler une traduction des *Remedia*, imprimée par le même savant allemand d'après les deux mss. de Dresde et de Venise [1], que l'on trouve insérée dans le vaste poème inédit des *Échecs amoureux*, composé entre 1370 et 1380. Voici l'analyse succincte de ce poème, qui doit beaucoup au *Roman de la Rose* : Nature se montre à l'auteur un matin de printemps alors qu'il est encore couché et lui conseille un voyage à travers le monde. Il obéit et rencontre les trois déesses Junon, Pallas et Vénus, conduites par Mercure, qui l'engage à recommencer le jugement de Paris au sujet de la pomme. Vénus, reconnaissante de la préférence qu'il lui a donnée, lui accorde la permission de se rendre dans le jardin de son fils *Déduit* ou *Jocus*, qu'il trouve occupé à une partie d'échecs avec une ravissante jeune fille. Il remplace le dieu et ne tarde pas à être battu et, de plus, gravement féru d'amour. Alors Déduit lui enseigne, d'après Ovide, les moyens de plaire à l'objet aimé. Le poète amoureux sent renaître en lui l'espoir. Mais Pallas arrive, qui l'engage à fuir l'amour comme une source d'oisiveté et de corruption et à donner un noble but à sa vie. A l'appui de ses conseils, elle lui fait connaître les règles trouvées par Ovide pour guérir du mal d'amour. Puis viennent de longues dissertations sur le bonheur et les moyens d'y arriver, sur les diverses conditions et les devoirs qui s'y rapportent, et Pallas termine par l'éloge du mariage et des conseils sur l'éducation des enfants et la conduite d'une maison. Cette dernière partie est une source précieuse de renseignements sur les mœurs de la seconde moitié du XIVe siècle, et sur la société tout entière de cette époque de transition qui annonce déjà les temps modernes.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire littéraire de la France, t. XIII, p. 423 et suiv.; XV, p. 119 et suiv.; 160 et suiv.; XVII, p. 635 et suiv.; XIX, p. 665 et suiv.; 761-764; 765-767; XXIX, p. 455 et suiv. — *Revue critique d'histoire et de philologie*, t. V, p. 247

1. Deux traductions bien antérieures sont signalées, l'une par Marie de France, l'autre par l'un des traducteurs (XIIIe siècle) du *Lapidaire* de Marbode, qui s'en déclare l'auteur.

et suiv. — *Romania*, t. III, p. 129 et suiv. ; X, p. 270-277 ; XI, p. 213 et suiv. ; XIV, p. 1 et suiv. ; XVIII, p. 70 et suiv. ; XXI, p. 18 et suiv. et 281 et suiv., etc. — **Gaston Paris**, *la Littérature française au moyen âge (XI-XIVe siècle)*, 2e édit., Paris, Hachette et Cie, 1890. — **Léopold Constans**, *la Légende d'Œdipe étudiée dans l'antiquité, au moyen âge et dans les temps modernes, en particulier dans* le Roman de Thèbes, *texte français du XIIe siècle*, Paris, Maisonneuve et Cie, 1881. — **Léopold Constans**, *le Roman de Thèbes, publié d'après tous les manuscrits pour la Société des anciens textes français*, Paris, F. Didot et Cie, 1890. — **Joly**, *Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie, ou les Métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge*, Paris, Franck, 1870-1871, 2 vol. in-4. — **Egidio Gorra**, *Testi inediti di storia trojana*, Turin, 1887. — **Arturo Graf**, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Turin, 1882. — **H. Dunger**, *Die Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihre antiken Quellen* (Programme), Dresde, 1869. — *Dictys Cretensis Ephemeridos belli trojani libri sex. Recognovit Ferdinandus Meister*, Leipzig, 1872. — *Daretis Phrygii de excidio Trojæ historia. Recensuit Ferdinandus Meister*, Leipzig, 1873. — **G. Kœrting**, *Dictys und Dares. Ein Beitrag zur Geschichte der Troja-sage in ihrem Ubergange aus der antiken in die romantische Form*, Halle, 1874. — **R. Jæckel**, *Dares Phrygius und Benoit de Sainte-More. Ein Beitrag zur Dares-Frage* (Dissertation de docteur), Breslau, 1875. — **J. Salverda de Grave**, *Eneas. Texte critique*, Halle, 1891. — **Alexandre Pey**. *Essai sur li romans* (sic) *d'Eneas, d'après les manuscrits de la Bibliothèque impériale*, Paris, 1856. — **F. Settegast**, *li Hystore de Julius Cesar. Eine altfranzœsische Erzählung in prosa von Jehan de Tuin*, Halle, 1881. — **Paul Meyer**, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, Paris, Vieweg, 1886, 2 vol. in-8. — *Li romans d'Alixandre, par Lambert li Tors et Alexandre de Bernay, nach Handschriften der kœniglichen Büchersammlung zu Paris, herausgegeben von* Heinrich Michelant, Stuttgart, 1846, in-8. — **Léopold Sudre**, *Ovidii Nasonis Metamorphoseon libros quomodo nostrates medii ævi poetæ imitati interpretatique sint*, Paris, Bouillon, 1893. — **Birch-Hirschfeld**, *Ueber die den provenzalischen Troubadours des XII. und XIII. Iahrunderts bekannten epischen Stoffe*, Halle, 1878. — **Robert Dernedde**, *Ueber die den altfranzœsischen Dichtern bekannten epischen Stoffe aus dem Alterthum*. Erlangen, 1887.

CHAPITRE IV

L'ÉPOPÉE COURTOISE

INTRODUCTION

Nous devons nous occuper des romans français du moyen âge dont les sujets sont bretons, bysantins, d'origine douteuse ou de pure imagination. Ce chapitre a nécessairement un caractère tout autre que celui qui précède. Tandis que, pour les romans du cycle de l'antiquité, nous tenons les deux bouts de la chaîne, ce qui permet de rapprocher les œuvres françaises de leurs origines directes ou indirectes, nous ne possédons que des notions très générales sur les sources des romans bretons et d'aventure[2], dont un bon nombre paraissent se rattacher à des traditions orales plus ou moins précises. L'intérêt se trouve ici reporté sur les œuvres elles-mêmes et sur leur étude intrinsèque. C'est ici d'ailleurs qu'on peut le mieux apprécier la valeur propre de nos romanciers français du moyen âge, car selon toute vraisemblance ils n'empruntaient, sauf exception, aux conteurs bretons et bysantins que la grosse trame de leurs récits, et aux premiers le principe de leur merveilleux féerique; mais le développement et l'arrangement des faits, leur invention même, dans beaucoup de cas, et l'étude si souvent minutieuse des sentiments, portent la marque d'une grande originalité.

1. Par M. L. Clédat, Doyen de la Faculté des lettres de Lyon.

2. On désigne généralement, sous le nom de « romans d'aventure », ceux qui ne rentrent ni dans le cycle de l'antiquité, ni dans le cycle breton. Mais cette désignation manque de netteté; car les romans bretons sont bien, au sens propre du mot, des romans d'*aventure*.

Idée générale de l'épopée courtoise. — Ce n'est pas à dire qu'il y ait une différence fondamentale entre les œuvres du cycle antique et les œuvres d'inspiration bretonne ou byzantine. Les premières elles-mêmes, malgré leur moindre indépendance, ne suivaient leurs modèles que pour la fable proprement dite : dans les unes comme dans les autres règne un esprit purement français et chevaleresque. L'ensemble de ces romans constitue l'épopée *courtoise*, qui s'oppose si nettement à l'épopée *nationale* des chansons de geste : l'une, légère, brillante, se plaisant à la peinture des fêtes de cour, des tournois, des expéditions aventureuses, aimant à multiplier les surprises d'un merveilleux de contes de fées, et donnant à l'amour une place prépondérante; l'autre grave, grandiose, consacrée aux grandes luttes nationales, féodales ou religieuses, empruntant à la religion les ressources de son merveilleux austère, profondément dédaigneuse des passions et des délicatesses du cœur. Et comme forme, d'un côté un récit continu en vers alertes de huit syllabes rimant deux à deux [1], de l'autre une succession de couplets épiques construits chacun sur une même assonance, en vers fortement césurés de dix ou de douze syllabes. Bien qu'on rencontre, à une même époque, des chansons de geste et des romans courtois, ces deux manifestations du génie épique de nos pères appartiennent, par leurs origines, à deux périodes très dissemblables de notre civilisatiou : la première remonte à la période héroïque de la formation de notre nationalité et de la constitution du régime féodal, elle est dans toute sa force au XI[e] siècle, se maintient au XII[e], puis s'affaiblit rapidement : les trouvères, qui, au XIII[e] siècle, traitent la « matière de France », continuent une tradition qui leur devient de plus en plus étrangère. C'est vers le commencement du XII[e] siècle qu'à son tour l'épopée courtoise prend naissance, en même temps que la poésie lyrique et dans le même milieu; elle commence de bonne heure à prendre la forme du roman en prose, à laquelle l'épopée nationale aboutit également, et où elles arrivent à ne plus conserver, l'une et l'autre, qu'une bien faible partie de leurs caractères distinctifs. C'est ainsi, avec les débris de nos matières épiques, et

1. Un très petit nombre de romans courtois revêtent la forme des *chansons de geste*.

en revêtant une teinte uniforme, que se constitue le roman en prose, chevaleresque et galant, première ébauche du roman moderne.

Ce serait une erreur de croire que notre épopée courtoise est d'importation étrangère. Les romans que l'on qualifie de *bretons*, à cause des sujets qui y sont traités, ne sont, en somme, pas plus bretons qu'*Hernani* n'est une pièce espagnole. Au moment où l'esprit français s'est trouvé mûr pour l'éclosion de ce genre littéraire, les Bretons étaient à la mode, les Normands venaient de les découvrir en quelque sorte, en les conquérant. Au même moment, on étudiait curieusement la littérature antique, et l'attention publique était portée par les Croisades du côté de Constantinople et de l'Orient. Pour flatter ces différents goûts du jour, les auteurs de romans prenaient leurs héros dans l'antique Rome, dans la Grèce ancienne ou moderne, en Grande-Bretagne : et parfois même, pour doubler les chances de succès, on faisait partir le héros de Constantinople pour l'amener à la cour d'Arthur. Mais sous ces noms et dans ces milieux d'emprunt, c'était toujours le chevalier français idéal, galant et aventureux, que nos conteurs présentaient au public.

La mode des sujets bretons avait particulièrement été répandue dans la société française et anglo-normande par les harpeurs bretons qui parcouraient l'Angleterre et la France en chantant des *lais*, sortes de romances dont la musique était fort goûtée et dont ils expliquaient sans doute le sujet en français. On donna le même nom aux petits poèmes narratifs français qui s'inspiraient plus ou moins des lais bretons, et bientôt aussi à d'autres romans courtois de médiocre étendue, quelle que fût la nationalité des personnages : le lai fut à peu près à notre vieux roman ce qu'est la nouvelle au roman moderne.

Les romans arthuriens; le saint graal. — Le personnage qui domine les romans « bretons », bien qu'il n'y joue par lui-même, en général, qu'un rôle peu important, c'est le roi Arthur. Au VIe siècle, Arthur, chef de clan, transformé par la légende en roi de la Grande-Bretagne, avait combattu l'invasion anglo-saxonne, et il était demeuré très populaire parmi les Bretons, qui attendaient toujours son retour. Les principaux éléments de sa légende furent réunis au IXe siècle dans la Chro-

nique latine attribuée à Nennius, et au XII[e] siècle dans celle de Jofroi de Monmouth, chargée d'éléments de pure imagination, qui fut plusieurs fois traduite ou imitée en français. Mais ce n'est pas dans le courant historique ou pseudo-historique que les auteurs des premiers romans courtois allèrent chercher leurs inspirations. Ils ne s'intéressaient guère aux luttes nationales des Bretons. Ils prirent simplement le nom d'Arthur, et firent de ce roi le type de la courtoisie; ils lui donnèrent une cour brillante, une escorte de chevaliers parfaits, qui s'asseyaient autour d'une table ronde pour éviter les querelles de préséance, et ils s'amusèrent à raconter de belles prouesses et de belles amours. Et les types une fois créés, les nouveaux conteurs s'y conformèrent quand ils introduisirent les mêmes personnages dans de nouvelles inventions. C'est ainsi que nous retrouvons partout avec le même caractère Lancelot du Lac (ainsi appelé parce qu'il avait été élevé par la fée Vivienne, dame du lac), dont on fit l'amant de la reine Guenièvre; l'illustre Gauvain, neveu d'Arthur et fils de roi [1]; Ivain, fils d'Urien; le sénéchal Ké ou Keu, qui joue les rôles plaisants; Perceval le Gallois, etc. [2]. Même lorsque des conteurs affirment qu'ils reproduisent un récit breton, il ne faut pas tout à fait les en croire sur parole : on sait que nos trouvères, alors même qu'ils inventent le plus visiblement, prétendent toujours puiser à des sources authentiques; aux époques de civilisation commençante, le public adore les récits d'aventures extraordinaires, mais il a besoin qu'on lui persuade qu'elles sont arrivées.

On imagina d'introduire dans les romans arthuriens l'histoire du saint vase où Joseph d'Arimathie passait pour avoir recueilli le sang du Christ. Cette légende s'était formée autour du corps de Joseph d'Arimathie, que Charlemagne avait rapporté d'Orient, qui appartint d'abord à l'abbaye de Moyenmoutier, dans les Vosges, et qui fut ensuite enlevé par les moines de Glastonbury. Pour donner plus d'importance à leur précieuse relique, les moines créèrent une légende de Joseph, empruntée aux

1. Les conteurs parlent toujours de Gauvain avec un respect particulier; ils ne manquent presque jamais de l'appeler « monseigneur Gauvain ».

2. Il faut remarquer cependant que la reine Guenièvre nous est présentée tantôt comme fort légère dans sa conduite, tantôt comme une femme presque sans tache, tantôt enfin comme vouée tout entière à l'amour de Lancelot.

récits des évangiles authentiques et apocryphes, auxquels ils ajoutèrent leurs propres inventions. Les auteurs de romans de la Table ronde virent dans cette histoire un moyen d'augmenter et de renouveler l'intérêt de leurs poèmes : plusieurs des chevaliers de la Table ronde reçurent la tâche de retrouver le saint graal, et cette conquête fut donnée, suivant les narrateurs, tantôt à l'un, tantôt à l'autre.

Tels sont les éléments en quelque sorte externes des romans arthuriens; mais ce qui les caractérise, comme tous les romans de l'épopée courtoise, c'est la peinture de l'amour tel que le concevait la société polie du moyen âge. C'est dans le chapitre sur la poésie lyrique qu'on étudiera en détail les origines de l'amour courtois; mais l'amour courtois des lyriques n'est pas rigoureusement identique à celui des conteurs, en ce sens que le premier, ne s'adressant qu'aux femmes mariées, nie la possibilité de l'amour entre époux, tandis que les conteurs sont loin d'exclure l'amour qui précède et qui accompagne le mariage. D'ailleurs l'amour des romans, légitime ou illégitime, a tous les autres traits distinctifs de l'amour lyrique : il est irrésistible, essentiellement fidèle, humble chez l'homme, timide chez la femme; il aime à s'analyser par le menu; enfin c'est une source de perfection morale pour la femme, de valeur et de qualités chevaleresques pour l'amant.

Notre épopée courtoise a eu, comme notre épopée nationale, un grand succès à l'étranger; elle n'y a pas suscité une littérature originale; elle a été goûtée telle quelle, sous la forme de traductions délayées parmi lesquelles on ne rencontre que rarement, sauf en Allemagne, une œuvre ayant quelque valeur propre. On trouvera dans la bibliographie l'indication de ces imitations et des travaux dont elles ont été l'objet [1], comme aussi des études générales ou de détail qui ont été publiées sur nos différents romans. Mais, en dehors de ces renseignements bibliographiques indispensables, nous voudrions consacrer tout l'espace dont nous disposons ici à faire réellement connaître nos romans arthuriens et d'aventure, non pas en les analysant tous sommairement — c'est à peine si nous pourrions donner une

1. Plusieurs de nos romans se trouvent sous une forme galloise, qui a été considérée à tort comme la forme originale.

demi-page à chacun d'eux et il ne saurait résulter de cette accumulation de sèches analyses que des idées confuses et fausses, — mais en nous étendant sur un petit nombre d'œuvres caractéristiques, parmi lesquelles nous ferons, comme il convient, une part prépondérante à celles de Marie de France et de Chrétien de Troyes. Lorsqu'il s'agit d'ouvrages narratifs modernes, les remarques critiques de l'historien de la littérature supposent la connaissance préalable des textes eux-mêmes ou sont une préparation à la lecture ultérieure de ces textes. Mais pour les romans du moyen âge, que les difficultés de la langue rendent inaccessibles à ceux qui n'ont pas fait d'études spéciales, nous n'avons qu'un moyen de les faire vraiment connaître, c'est d'en donner des analyses détaillées, coupées de traductions étendues qui soient, autant que faire se pourra, des transcriptions, des rajeunissements conservant l'allure et le rythme de l'original : la rime seule sera sacrifiée, non sans regret, toutes les fois que, pour la reproduire, il faudrait apporter au texte des changements trop considérables.

I. — Le « Tristan » de Béroul.

Parmi les romans dits bretons, ceux qui sont relatifs à Tristan méritent, mieux que les autres, cette qualification. Ils renferment un certain nombre de traits qui paraissent bien anciens, et que M. Gaston Paris a mis en évidence dans une étude récente [1].

Deux poètes anglo-normands, Béroul vers 1150, Thomas vers 1170, ont raconté l'histoire de Tristan [2]; mais on n'a retrouvé que des fragments de ces deux romans. Le début manque, pour

1. *Tristan et Iseut*, dans la « Revue de Paris » (1894). Toutefois nous ne sommes pas convaincu que l'amour même de Tristan et d'Iseut ait dans nos romans un caractère celtique.

2. G. Sarrazin (*Rom. Forsch.*, IV, 317-32) cherche des étymologies germaniques aux noms de Tristan et d'Iseut. W. Golther (*Zeitschr. f. r. Phil.*, t. XII, p. 348 et suiv. et 524 et suiv.) trouve à Tristan une origine irlandaise. J. Loth (*Romania*, XIX, 455) étudie les formes galloises des noms Tristan et Iseut, et fait remonter celui de Tristan à une forme ancienne, *Drustagnos*, peut-être picte. (Voir à ce sujet D'Arbois de Jubainville, *Revue celtique*, t. XV, p. 406.) Voir surtout Zimmer (*Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit.*, XII, 231-256, et XIII, 1-117), et l'article de M. F. Lot dans *Romania* (XXV, 15-32).

l'un comme pour l'autre. Avant de faire connaître ce qui nous reste du *Tristan* de Béroul, nous donnerons d'après les imitations étrangères, un résumé rapide des premières aventures du héros.

Tristan est le neveu du roi Marc de Cornouaille, qui l'a élevé avec les plus grands soins après la mort prématurée de ses parents. Chaque année le frère de la reine d'Irlande, oncle de la blonde Iseut, le « Morhout » venait en Cornouaille réclamer un tribut de jeunes garçons et de jeunes filles comme le Minotaure des Grecs. Tristan livre bataille au Morhout et le blesse mortellement : un morceau de l'épée du vainqueur était resté dans la plaie. Tristan avait été blessé lui-même par l'épée empoisonnée du Morhout et ne pouvait être guéri que par la reine d'Irlande. Il se rend près d'elle sous un déguisement, se fait guérir et revient en Cornouaille.

Plus tard, il retourne en Irlande demander la main de la blonde Iseut pour son oncle. Il l'obtient après une aventure, à la suite de laquelle il est guéri par Iseut d'une autre blessure, et il part avec elle.

Pendant le voyage ils boivent par erreur un philtre d'amour, que la mère d'Iseut avait préparé et que celle-ci devait partager avec le roi Marc le jour du mariage, et ils se trouvent liés l'un à l'autre par une passion sans mesure.

Iseut ayant lieu de craindre que le roi ne s'aperçoive qu'elle n'est plus la pure fiancée qu'il attendait, Brangien, sa fidèle suivante, se substitue à elle la première nuit, et la sauve ainsi. Mais Iseut songe ensuite à se débarrasser de la confidente de son secret; elle l'envoie cueillir des plantes dans la forêt, avec deux serfs qui ont l'ordre de la tuer. Ceux-ci, au moment de s'acquitter de leur cruelle mission, demandent à Brangien quel grand tort elle a pu faire à sa maîtresse. « Avant notre départ, répond-elle, la mère d'Iseut nous donna à chacune une chemise d'une blancheur immaculée pour notre nuit de noces. Mais le jour de son mariage, celle de la reine se trouva souillée, et je lui prêtai la mienne. Je ne l'ai point offensée autrement. Puisqu'elle veut ma mort, dites-lui que je la remercie de tout le bien qu'elle m'a fait depuis mon enfance. » Ces paroles attendrissent les serfs, qui la laissent vivre, et la reine elle-même, en les entendant rapporter, regrette sa cruauté; elle est heureuse d'apprendre que ses ordres n'ont pas été exécutés, et Brangien reprend bientôt sa place auprès d'elle.

Tristan et Iseut se voient en secret le plus souvent qu'ils peuvent et s'ingénient à déjouer la surveillance et à détourner les soupçons du roi, entretenus par le nain bossu Frocin. Le fragment conservé du roman de Béroul commence pendant une entrevue de Tristan et d'Iseut, à laquelle assiste, caché dans les branches d'un arbre, près d'une fontaine, le roi Marc, que le nain a prévenu. Mais Iseut a aperçu « l'ombre » de son mari dans la fontaine et fait en sorte de lui donner le change : « Seigneur Tristan, dit-elle à son ami, ne me mandez plus

jamais, je ne viendrais plus à votre appel. Le roi s'imagine que nous nous aimons d'amour vilaine. Il en croit des barons jaloux qui ne vous pardonnent pas d'avoir eu l'honneur de vaincre le Morhout. Il ne voit pas que je vous aime parce que vous êtes son neveu. Une femme n'a pas son mari moins cher pour aimer aussi ses parents. » Aux paroles d'Iseut, Tristan comprend qu'on les épie, et continue la feinte : « Ah! Iseut, dit-il, je vous ai plusieurs fois mandée, depuis que le roi m'a interdit l'accès de sa chambre. Mes ennemis ne veulent pas laisser près de lui un homme de son lignage, et me calomnient.

Je les ai vus muets et cois
Quand le Morhout fut arrivé.
N'y en eut pas un seul d'entre eux
Qui osât ses armes vêtir.
Je vis mon oncle moult pensif,
Mieux voulait être mort que vif.
Pour son honneur je pris mes armes,
Je combattis et fus vainqueur.

« Mon cher oncle ne devrait pas croire les félons. Mais prenez ma défense près de lui. » — « Y pensez-vous? répond Iseut. Je ne veux pas mourir encore. Si le roi savait que nous sommes ici réunis, il me condamnerait au feu. Mon corps tremble de la peur qui me prend. Je m'en vais, je ne suis restée ici que trop longtemps. »

Quand les deux amants se sont séparés, le roi descend de son arbre, persuadé que le nain l'a trompé par un faux rapport, et jurant bien qu'il le fera mettre à mort. Mais le nain, qui connaissait l'avenir par les étoiles, est averti ainsi du danger qu'il court, et se réfugie dans le pays de Galles.

Le roi fait appeler Iseut, et lui avoue qu'il a assisté du haut d'un arbre à son entrevue avec Tristan :

Quand j'ouïs Tristan rappeler
La bataille que lui fis faire,
Pitié j'en eus, peu s'en fallut
Que ne sois de l'arbre tombé.

Il rend à Tristan ses faveurs et lui donne à nouveau l'autorisation de venir librement et à son gré dans la chambre royale.

Ah, Dieu! Qui peut amour tenir
Un an ou deux sans découvrir?

Les amants ne peuvent s'empêcher de se voir souvent, et se laissent surprendre.

Imprudence de Tristan. — Il y avait à la cour trois barons qui avaient juré de se retirer dans leurs châteaux et de faire la guerre au roi Marc s'ils n'obtenaient pas l'éloignement de son neveu. Ayant surpris plusieurs fois les coupables rendez-vous de Tristan et d'Iseut, ils vont les dénoncer au roi et lui conseillent de demander au nain un moyen de les prendre sur le fait. Marc se laisse convaincre et rappelle le nain, qui l'engage à charger Tristan à l'improviste d'un message pour le roi Arthur en lui ordonnant de partir dès le lendemain matin. Comme son lit est en face du lit royal, dont il n'est séparé que par la longueur d'une lance, si le roi sort au commencement de la nuit sous un prétexte quelconque, Tristan ne pourra se tenir d'aller faire ses adieux à la reine, et les coupables seront pris au piège.

Le soir, au moment du coucher, Tristan reçoit l'ordre de partir le lendemain à la première heure. Il en est fort marri, mais il dit en son cœur que, lorsque son oncle sera endormi, il ira parler à la reine. Dieu! Quel malheur! Il était trop hardi.

Cependant, le nain avait acheté de la fleur de farine qu'il répand entre les lits pour que les pas puissent paraître si l'un des deux amants vient à l'autre pendant la nuit. Tristan le voit éparpiller la farine, comprend la ruse et se promet de la déjouer. A minuit le roi se lève et sort de la chambre avec le nain.

Dans la chambre, point de clarté,
Ni cierge ni lampe allumée.
Tristan se dresse sur ses pieds;
Dieu! Pourquoi faire? Or, écoutez.
Les pieds a joint, prend son élan
Et saute dans le lit du roi.

Par malheur, un sanglier l'avait blessé la veille à la chasse, et la plaie, qui n'était pas bandée, se met à saigner sans qu'il s'en aperçoive. Dehors, le nain, qui sait les deux amants réunis, en tremble de joie, et dit au roi que le moment est venu de rentrer.

Tristan entend le roi et saute d'un lit à l'autre; mais, dans son effort, le sang coule de sa plaie sur la farine.

Le roi à sa chambre revient :
Le nain, qui la chandelle tient,
Vient avec lui. Tristan faisait
Semblant comme s'il se dormait.
Sur la fleur le sang chaud parut.
Le roi vit sur le lit le sang ;
Vermeils en furent les draps blancs,
Et sur la fleur paraît la trace.

Les trois félons, qui étaient entrés avec le roi, s'emparent de Tristan, qui fait bonne contenance et nie contre toute évidence : « Sire, dit-il, vous ferez de moi votre plaisir ; mais, pour Dieu ! ayez pitié de la reine. Si un homme de ta maison ose accuser la reine de t'avoir trahi, je suis prêt à défendre son innocence les armes à la main. » Il se fiait si fort en Dieu qu'il pensait bien que nul n'oserait prendre les armes contre lui. S'il avait su que le roi n'admettrait aucune forme de jugement, il aurait tué les trois félons. Ah ! Dieu ! Que ne le fit-il ?

Tristan et Iseut échappent à la mort. — Tous les gens du royaume, qui aimaient Iseut, et qui se souvenaient d'avoir été délivrés du Morhout par Tristan, supplient en vain le roi de ne pas les condamner sans jugement. Sourd à toutes les prières, il fait préparer le bûcher, et ordonne d'y amener d'abord son neveu.

Iseut mena grand deuil quand on vint prendre son ami pour le conduire au supplice :

« Tristan, fait-elle, quel dommage
Qu'êtes lié honteusement !
Qu'on me tuât, si vous viviez,
Serait grand joië, bel ami.
De ma mort prendriez vengeance ! »

Mais écoutez, seigneurs, continue Béroul, comment Dieu est plein de pitié et ne veut pas la mort du pécheur. Il entendit les cris et les pleurs des pauvres gens. Sur le chemin qu'on faisait suivre à Tristan se trouvait une chapelle, assise au coin d'une roche qui dominait la mer à une grande hauteur. Si un écureuil avait sauté du haut de la roche, il se serait tué. Tristan demande à ceux qui le mènent de le laisser prier Dieu dans cette chapelle, qui n'a qu'une issue facile à garder. On l'y autorise, et on le dégage de ses liens. Il entre, passe vivement derrière l'autel,

ouvre la fenêtre, saute d'abord sur le rocher, puis dans le vide, et se relève sain et sauf sur le sable du rivage. Le vent, s'engouffrant dans ses vêtements, avait rendu sa chute plus douce. Le rocher d'où il prit son élan s'appelle encore « le Saut Tristan ».

Dans sa fuite rapide le long du rivage, pendant que pétille à ses oreilles le feu du bûcher, il est bientôt rejoint par son fidèle écuyer Governal, qui, craignant de payer pour son seigneur, s'est empressé de quitter la ville, à cheval et ceint de son épée. Ils se retrouvent avec joie. Mais Tristan se désole d'être sain et sauf quand Iseut va périr dans les flammes, et il regrette de ne s'être pas tué en sautant. Governal le réconforte : il y a là un épais bouquet d'arbres où ils peuvent se cacher; ils entendront les passants parler des événements, et, si la reine a péri, Tristan pourra la venger. « Mais je n'ai plus mon épée », dit Tristan. « Vous l'avez, je l'ai apportée avec la mienne. »

Lors il ne craint, hors Dieu, plus rien.

Il voudrait se précipiter au secours d'Iseut. Mais Governal calme son impatience : il serait réduit à l'impuissance, car les bourgeois, craignant le courroux du roi, l'arrêteraient eux-mêmes :

Chacun aime mieux soi que toi.

Cependant Iseut apprend que Tristan s'est échappé. Désormais, peu lui chaut de mourir, elle sait qu'elle sera vengée. Le roi Marc est noir de colère. Il ordonne qu'on mène la reine au bûcher. Elle avait les mains si étroitement liées que le sang jaillissait des doigts.

Iseut fut au feu amenée.
De gens fut toute environnée,
Qui tous gémissent et tous crient,
Maudissent les traîtres, le roi.
L'eau lui coule le long des joues.
D'une robe de soiё noire
Était la dame étroit vêtue,
De fil d'or finement cousue.
Ses cheveux tombent à ses pieds,
D'un galon d'or étaient tressés.
Qui voit son corps et son visage,
Par trop aurait le cœur félon
S'il n'avait d'elle grand pitié.

Une troupe de plus de cent lépreux étaient venus assister au supplice. L'un d'eux dit à Marc : « Sire, tu veux faire justice, en faisant brûler ta femme, mais cette justice aura peu de durée :

L'aura tôt ce grand feu brûlée,
Et ce vent dispersé la cendre.

Tu as un moyen de la punir bien mieux en la laissant vivre. Livre-nous-la; nous en ferons notre plaisir et nous lui ferons partager notre vie misérable. Alors elle regrettera la mort et comprendra son crime! »

Le roi court à Iseut, qui lui crie : « Pitié! » mais en vain. Il la prend par la main et la livre aux lépreux.

Par bonheur, les lépreux, emmenant Iseut, passent à côté de l'endroit où Tristan se tenait embusqué avec son écuyer Governal. Il reconnaît son amie et s'élance au-devant de la troupe : « Vous l'avez assez loin menée. Laissez-la, si vous ne voulez qu'avec cette épée je ne fasse voler vos têtes! » Le chef de la bande s'écrie : « Aux bâtons! On verra bien qui est des nôtres! » Il fallait voir tous ces lépreux se mettre en défense, ôter leurs manteaux et agiter leurs béquilles! Governal est venu au cri; il avait pris une branche de chêne dont il frappe celui qui tenait Iseut, et il la délivre. Béroul ajoute que Tristan était trop preux et courtois pour occire de pareilles gens, quoi qu'en aient dit certains conteurs, qui ne savent pas bien l'histoire.

La forêt du Morois. — Tristan s'en va avec la reine. Iseut ne sent plus aucun mal, et les deux amants s'enfoncent dans la forêt du Morois. Il fallait y vivre; mais Tristan était fort bon archer, et Governal avait enlevé un arc à un forestier.

Tristan prit l'arc, par le bois va.
Vit un chevreuil, encoche et tire.
Tristan l'a pris, s'en vient avec,
Puis il coupe aux arbres des feuilles;
Iseut les a épais jonchées.
Tristan s'assit avec la reine,
Governal savait la cuisine,
De sèche buche fait bon feu.
La reine est fortement lassée
Par la peur où elle a passé;
Sommeil lui prit, dormir voulut
Entre les bras de son ami.

L'auteur s'interrompt ici pour raconter la fin du méchant nain. Il connaissait un secret du roi, que les barons voulurent lui faire découvrir, un jour qu'il était ivre. Il emmena trois d'entre eux à la campagne, et cria le secret dans un trou, au pied d'une aubépine :

« Marc a oreilles de cheval. »

Les barons l'entendent, et, peu de temps après, racontent au roi qu'ils savent son secret : « C'est ce sorcier de nain, dit le roi, qui a fait que j'ai des oreilles de cheval. » Puis il prend son épée et lui coupe la tête.

Cependant, Tristan et Iseut menaient dans la forêt une vie âpre et dure; mais ils s'entr'aiment tant de bonne amour, qu'ils ne sentent aucune douleur. Un jour, ils vinrent par aventure à un ermitage, et l'ermite voulut les exciter au repentir. Tristan lui répond qu'ils s'aiment par l'effet du breuvage magique et qu'ils ne peuvent faire autrement. Iseut pleure aux pieds de l'ermite et lui crie merci, mais il ne saurait les absoudre :

Nul ne peut donner pénitence
A un pécheur sans repentence...
Que Dieu, par qui fut fait le monde,
Vous donne le vrai repentir !

Le roi Marc a fait mettre à prix la tête de Tristan. Celui-ci avait un beau chien de chasse, nommé Husdent, qui, resté à l'attache depuis le départ de son maître, avait refusé toute nourriture et n'avait cessé de geindre et de pleurer, ce qui faisait dire au roi :

Certes, moult a le chien grand sens.
Je ne crois pas qu'en notre temps
En la terre de Cornouaille
Soit chevalier qui Tristan vaille.

On conseille au roi de faire détacher Husdent, pour voir bien certainement « si c'est pour la pitié de son seigneur qu'il mène telle douleur » ; car, s'il est enragé, à peine délié il voudra mordre bête ou gens.

Le roi appelle un écuyer et lui ordonne de détacher le chien. Chacun se met à l'abri, on monte sur les bancs, on se perche aussi haut qu'on peut. Mais Husdent s'inquiète peu des gens. Aussitôt libre, il traverse la salle, sort, et se dirige vers la maison où il avait l'habitude de trouver Tristan. Le roi et les autres le suivent. Le chien pousse des cris, souvent gronde, et manifeste une grande douleur. Il a trouvé la trace de son maître; Tristan n'a pas fait un pas, quand il fut sur point d'être brûlé, qu'Husdent ne refasse après lui. Il entre dans la chapelle, saute sur l'autel, passe par la fenêtre, dévale le rocher, s'arrête un moment au bouquet de bois où Tristan s'était caché, puis continue sa route. Nul ne le voit, qui n'en ait pitié. Les chevaliers conseillent au roi de ne pas le suivre davantage :

« il pourrait nous mener en tel lieu, d'où le retour serait difficile »

Husdent s'enfonce dans la forêt, qui retentit de ses cris. « Ma foi! dit Tristan, j'entends Husdent. » Les fugitifs sont pleins d'effroi, car ils craignent que le roi ne les cherche, conduit par le chien. Tristan s'émeut et tend son arc. Mais Husdent arrive près d'eux et fait mille fêtes à son maître, à Iseut la blonde, à Governal et au cheval. Tristan en a grand pitié :

« Ah! Dieu, fait-il, par quel malheur
Nous a ce pauvre chien suivis!
Chien qui en bois ne tient sa voix
N'est utile à homme haï.
Partout, par plaines et par bois,
Dame, le roi nous fait chercher.
S'il nous trouvait et pouvait prendre,
Il nous ferait brûler ou pendre.
Nous n'avons nul besoin de chien.
Si Husdent avec nous demeure,
Il sera cause de malheurs.
Mieux vaut encor qu'il soit occis
Que nous soyons par son cri pris.
Moult me pèse, pour sa bonté
Qu'il ait ici la mort cherché.
Mais comment pourrais-je bien faire?
Aidez-moi à prendre parti.
De nous garder avons besoin. »

Iseut demande grâce pour Husdent, et cite l'exemple d'un chien qu'on avait dressé à chasser sans aboyer. Tristan ne demande pas mieux que d'essayer. Il réussit à merveille. En moins d'un mois Husdent était complètement dressé, et il rendit à son maître les plus grands services.

Tristan et Iseut restèrent longtemps dans la forêt du Morois, n'osant jamais coucher deux jours de suite au même endroit. Sans pain, ne vivant que de la chair des animaux, ils perdent leurs couleurs. Leurs vêtements, déchirés par les branches, sont en lambeaux, et chacun d'eux est tourmenté par la crainte que l'autre ne se repente de sa folie. Un des félons qui les avaient dénoncés au roi commit l'imprudence, pendant une chasse, de s'engager dans la forêt. Governal le surprit, lui coupa la tête et la porta à Tristan. Désormais nul n'ose plus s'aventurer; ils ont la forêt pour eux seuls. Tristan trouve le moyen de fabriquer un arc qui ne manque jamais son but, et qu'il appelle « l'arc qui ne manque ».

Les amants endormis sont surpris par le roi. — Par un matin d'été, à la rosée, au moment où les oiseaux chantent le point du jour, Tristan quitte la loge de feuillage où il avait passé la nuit, il ceint son épée et va chasser dans le bois. Il

revient las, au plus chaud du jour, et embrasse la reine, qui lui dit :

« Ami, où avez-vous été?
— Après un cerf qui m'a lassé.
Tant l'ai chassé qu'en suis rompu;
Sommeil me prend, dormir me veux. »
La loge est faite en verts rameaux,
Et par terre fut bien jonchée.
Iseut fut première couchée.
Tristan se couche, et son épée
Pose entre lui et son amie.
Iseut sa chemise a gardé :
Si, ce jour, elle eût été nue,
Grand malheur leur fût advenu.
Tristan avait gardé ses braies.
La reine portait à son doigt
Un anneau d'or, présent du roi,
Garni de pierres d'émeraude.
Oyez comme ils se sont couchés :
Dessous le cou Tristan a mis
Son bras, et l'autre, ce me semble,
Lui avait par-dessus jeté.
Iseut l'a étroit accolé,
Et il l'avait de ses bras ceinte.
Leur amitié ne fut pas feinte.
Leurs deux bouches étaient voisines
Et cependant ne se touchaient.
Vent ne souffle et feuille ne tremble.
Un rayon descend sur la face
D'Iseut, qui plus reluit que glace.
Ainsi s'endorment les amants,
A mal ne pensent l'un ni l'autre.

Governal était parti en expédition, et les deux amants étaient seuls dans ce coin de la forêt. Survient un forestier, qui les aperçoit dormant ainsi côte à côte, et qui les reconnaît bien. Il tremble de peur, et prend la fuite, car il sait bien que, si Tristan s'éveillait, il devrait laisser sa tête en gage. Tristan dort avec son amie : peu s'en est fallu qu'ils n'aient reçu la mort pendant leur sommeil. Le roi tenait sa cour à deux bonnes lieues près de là. Le forestier se rend près de lui en toute hâte, car il sait que la tête de Tristan est mise à prix. Il raconte à Marc ce qu'il a vu : « Va m'attendre à la Croix rouge, lui dit le roi, et sur ta vie, ne dis à personne ce que tu sais. » Le forestier retourne à la Croix rouge : puisse-t-il avoir les yeux crevés, lui qui voulait détruire Tristan! Le roi mande ses familiers, leur annonce qu'il va sortir et leur défend de le suivre : « J'ai rendez-vous, leur dit-il, avec une demoiselle, qui me recommande d'y aller seul. Je ne mènerai compagnon ni écuyer. Pour cette fois, j'irai sans vous. »

Le roi a fait mettre sa selle et ceint son épée. Il va retrouver le forestier à la Croix rouge, et lui ordonne de le conduire.

Ils entrent dans le bois ombreux.
Devant le roi se met l'espie [1];
Le roi le suit, qui bien se fie
En son épée, au côté ceinte,
Dont il a donné tant de coups.
En ce faisant, trop il se vante,
Car, si Tristan fût éveillé,
Oncle et neveu eussent bataille
Et l'un des deux y fût resté.

1. L'espion.

Quand ils sont arrivés près de la loge de feuillage, l'espion fait descendre le roi de cheval et attache la rène à la branche d'un vert pommier.

Le roi délace son manteau
Dont en or fin étaient les glands.
Défublé fut, la taille svelte.
Du fourreau tire l'épée hors :
Il veut mourir s'il ne les tue.
L'épéë nue en la loge entre.
Le roi en haut le coup leva.
Fût descendu le coup sur eux,
Les eût occis, par grand malheur,
Quand vit qu'elle avait sa chemise,
Que leurs bouches n'étaient unies,
Et quand il vit la nue épée
Qui entre eux deux les séparait.
« Dieu! dit le roi, qu'en est-il donc?
Après ce que je vois ici,
Dieu! je ne sais que doive faire,
Si je dois tuer ou partir.
Ils sont au bois depuis longtemps :
Je puis bien croire par raison
Que, s'ils s'aimassent follement,
Point ils n'auraient de vêtement,
Entre eux deux n'y aurait d'épée,
Autrement fussent assemblés.
J'avais dessein de les occire :
N'y toucherai, rentre mon ire;
Ils ne songent à folle amour.
Ne veux frapper, endormis sont,
Si par moi ils étaient touchés,
Je ferais là trop grand péché.
Si j'éveille cet endormi,
Et s'il m'occit ou je le tue,
On en fera trop laide histoire.
Mais je ferai qu'en s'éveillant
Certainement savoir pourront
Qu'ils furent endormis trouvés,
Et que d'eux a eu Dieu pitié.
J'aperçois au doigt de la reine
L'anneau à pierre d'émeraude
Que je lui ai jadis donné,
Et j'en ai un qui fut le sien.
Je vais ôter le mien du doigt.
J'ai avec moi gants de fourrure
Que d'Irlande elle a apportés :
Je veux en couvrir le rayon
Qui fait chaud à sa face blanche.
Et je prendrai entre eux l'épée
Qui au Morhout coûta la vie. »

Le roi place doucement les gants de manière à détourner le rayon qui descendait sur Iseut. Puis, il enlève délicatement l'anneau : les doigts d'Iseut étaient devenus si grêles qu'il put le tirer sans effort. Enfin il remplace l'épée de Tristan par la sienne et sort de la loge. Il revient vers son destrier, saute sur son dos, et part en recommandant au forestier de se sauver au plus vite. Rentré dans sa cité, c'est en vain qu'on l'interroge; il ne veut dire à personne où il a été ni ce qu'il a fait.

Écoutez maintenant ce qu'il advint des endormis :

Il semblait en songe à la reine
Qu'elle était dans un bois profond
Dedans un riche pavillon,
Et deux lions venaient à elle
Qui cherchaient à la dévorer.
Et leur voulait merci crier;
Mais les lions, mourant de faim,
La prenaient chacun par la main.
De l'effroi que la reine en a
Jeta un cri et s'éveilla :
Les gants ornés de blanche hermine
Lui sont tombés sur la poitrine.
Tristan au cri s'est éveillé,
Effrayé, saute sur ses pieds;

Pour se défendre il prend l'épée,
Mais sur le fil ne voit la brèche,
Vit le pommeau d'or qui reluit,
Connut que c'est l'épée au roi.
Et la reine vit à son doigt
L'anneau qu'il lui avait donné
Et le sien vit du doigt ôté.
Elle cria : « Seigneur, pitié !
Le roi nous a trouvés ici ! »

Ils pensent aussitôt à quitter le Morois, car ils ne doutent pas que le roi ne revienne en force pour s'emparer d'eux. Governal, instruit à son retour de ce qui s'est passé, partage leur sentiment. Ils sortent de la forêt, et se dirigent vers le pays de Galles, en faisant de grandes journées pour s'éloigner plus vite.

Retour d'Iseut près du roi Marc. Fin du fragment de Béroul. — La mère d'Iseut avait composé de telle sorte le philtre d'amour que ses effets ne devaient durer que trois ans. Le jour où les trois ans furent accomplis, Tristan était à la chasse. Il avait blessé un cerf et le poursuivait, lorsque revint l'heure où il avait bu le breuvage merveilleux. Aussitôt il se repent en lui-même : « Hélas ! fait-il, quelle vie de fatigue et de peine je mène depuis trois ans ! Plus de chevalerie, plus de riches vêtements, plus de cours brillantes. Dieu ! Mon cher oncle m'eût tant aimé si je ne lui avais fait pareil tort ! Je devrais être à la cour du roi et cent damoiseaux avec moi. Et quel triste sort est celui de la reine ! Je l'abrite sous une loge de feuillage alors qu'elle devrait habiter de belles chambres tendues de soie. Je demande en grâce au maître du monde qu'il me donne la volonté de laisser à mon oncle sa femme en paix. » Ainsi pensait Tristan, appuyé sur son arc. Et pendant ce temps, la reine se disait : « Hélas ! A quoi vous sert votre jeunesse ? Vous vivez dans les bois comme une serve. Je suis reine, mais j'en ai perdu le nom par l'effet du breuvage que nous bûmes en mer. » Ils se confient leurs secrètes pensées, et décident de faire une tentative près du roi Marc, en l'assurant qu'il n'y a jamais eu entre eux d' « amour vilaine ». Le roi consent à reprendre Iseut, mais il exige l'éloignement de Tristan [1].

Dans d'autres versions, le philtre agit jusqu'au bout, jusqu'à la mort des deux amants. La limitation de ses effets à une durée déterminée offre un double avantage : elle explique mieux le

1. Pour les détails de la réconciliation, voir *Revue de philologie française* (Paris, Bouillon, 1895, p. 193).

retour d'Iseut près du roi Marc, et elle rend plus touchante la seconde partie des amours de Tristan et d'Iseut. Au moment où il semble devoir s'éteindre, quand sa cause première s'évanouit, l'amour renaît, plus volontaire, plus humain, et partant plus pathétique, au souvenir inoubliable des ardeurs de la passion fatale.

Tristan et Iseut recommencent à se voir en secret pendant les absences du roi. Un espion surprit ces rendez-vous, et alla les dénoncer aux barons félons, en leur offrant de les faire témoins du fait. Il suffit que l'un d'eux se rende secrètement près de la fenêtre de la reine, et avec une longue brochette de bois, aiguisée au couteau, écarte un peu le rideau. Le lendemain Iseut avait mandé Tristan près d'elle : sur sa route, il rencontre successivement deux des traîtres rôdant dans les environs du château. L'un d'eux lui échappe, sans d'ailleurs l'apercevoir, mais il tue l'autre, et lui coupe ses tresses, qu'il met dans sa chausse pour les montrer à Iseut. Pendant ce temps, le premier félon avait pu se placer à son poste d'observation. Tristan entre chez son amie, tenant d'une main son arc et de l'autre deux flèches. Au moment où il la salue et lui montre les tresses de leur ennemi, Iseut aperçoit la tête de l'autre, derrière le rideau. « Seigneur, dit-elle à Tristan, tendez cet arc, nous verrons comment il est bandé. » Puis, tout en causant, elle met elle-même une flèche à la corde et dit à son ami : « Je vois telle chose qui me déplaît. » Tristan regarde en haut, aperçoit sur le rideau l'ombre de la tête du traître : « Ah! Dieu! dit-il, j'ai tiré de si beaux coups d'arc! Permettez-moi de ne pas manquer celui-ci! » Il se retourne, tire sa flèche et « la lui fait brandir au milieu de l'œil ». Elle traverse la cervelle :

> Emerillon ni hirondelle
> De moitié ne vole aussi vite.
> Et si c'eût été pomme molle,
> Le trait n'eût pas mieux traversé.
> Il tombe et se heurte à un arbre :
> Ne bouge plus ni pieds ni bras,
> N'eut seulement le temps de dire :
> « Je suis blessé! »...

Ici s'arrête le fragment de Béroul. D'après le roman allemand d'Eilhart, qui suit un texte voisin de celui de Béroul, le roi Marc

apprit l'histoire du philtre après la mort des deux amants. Il regretta de ne pas l'avoir connue plus tôt, car « il aurait laissé à Tristan et à Iseut ses royaumes à toujours ». Il fit placer un buisson de roses sur la tombe de sa femme et un cep de vigne sur celle de Tristan. Les deux plantes crurent ensemble, et elles se rejoignirent et s'entrelacèrent au point qu'on ne put jamais les séparer l'une de l'autre.

On a relevé dans le roman de Béroul certaines contradictions, certains « recommencements », qui sembleraient indiquer qu'il a réuni des épisodes primitivement distincts sans se préoccuper beaucoup de les fondre. On a aussi cru reconnaître une main moins habile que la sienne dans la seconde partie du fragment conservé; la dernière scène est cependant d'un beau caractère. Ce sont là d'ailleurs des hypothèses. On n'a pas plus de certitude sur le vrai rapport entre plusieurs épisodes du roman et certaines légendes antiques, telles que celles de Thésée et du roi Midas. Sommes-nous en présence d'une imitation directe ou indirecte, y a-t-il simple coïncidence, ou les auteurs ont-ils puisé dans un fonds commun de vieilles traditions? La question est d'importance secondaire. La mise en œuvre a ici un intérêt suffisant pour rejeter au second plan la recherche des sources.

II. — Le « Tristan » de Thomas et les romans en prose.

Les deux Iseut. — Les fragments qui nous ont été conservés du roman de Thomas se rapportent à la seconde partie de l'histoire de Tristan. Il a été de nouveau surpris et il a dû s'exiler en Bretagne pour sauver la reine. Il se rend encore près d'elle, à diverses reprises, sous des déguisements variés; mais, de retour en Bretagne, il se tourmente et s'imagine qu'Iseut l'oublie près du roi Marc. Puisqu'elle vit avec son mari, pourquoi n'aurait-il pas de son côté une femme, et n'échapperait-il pas ainsi à son tourment? Il demande et obtient la main de la fille du roi de Bretagne, qui s'appelle aussi Iseut, *Iseut aux blanches mains*.

Si ne fût Iseut appelée,
Jamais Tristan ne l'eût aimée.





TRISTAN ET ISEUT

Bibl. Nat Fds fr 103 F° 1

Le soir des noces, les serviteurs de Tristan, en lui retirant ses vêtements, déplacent l'anneau, présent d'Iseut, qu'il portait au doigt :

> Tristan regarde, voit l'anneau,
> Et entre en un penser nouveau.

S'il reste fidèle à son amie Iseut, il offense gravement sa femme, et s'il se comporte comme il le doit avec Iseut aux Blanches mains, il se parjure envers l'autre. L'auteur développe longuement, trop longuement, ses hésitations. C'est son amie Iseut qui l'emporte, et Tristan invente une histoire pour expliquer à sa femme son étrange conduite.

Pendant ce temps, en Angleterre [1], la reine Iseut soupirait pour son ami Tristan :

> En sa chambre est assise un jour
> Et chante un triste lai d'amour :
> Comment Guiron se vit surpris,
> Pour l'amour de la dame occis
> Que sur toute chose il aima,
> Et comment le comte donna
> A sa femme par ruse un jour
> A manger le cœur de Guiron,
> Et la douleur que la dame eut
> Quand la mort de son ami sut.
> La reine chante doucement,
> La voix accorde à l'instrument;
> Les mains sont belles, le lai bon,
> Douce la voix et bas le ton.

Tristan a fait une « image » de son amie [2], près de laquelle il se complaît. Il l'embrasse quand il croit à l'amour fidèle d'Iseut, et se courrouce contre elle quand le soupçon entre dans son esprit. Il craint que la reine, loin de lui, ne se fasse un autre ami.

> Pour cela fit-il cette image
> Que dire lui veut ce qu'il sent,
> Son bon penser, sa folle erreur,
> Sa peine, sa joiē d'amour;
> Car ne sut vers qui découvrir
> Ni son vouloir ni son désir.

Thomas disserte ensuite sur l'amour de Tristan, du roi Marc et des deux Iseut :

> En ces quatre est étrange amour,
> En eurent tous peine et douleur.

Le roi Marc souffre de ne posséder que le corps d'Iseut. Celle-ci n'est pas moins malheureuse;

1. Dans la version de Thomas, Marc est roi de toute l'Angleterre.
2. Et une autre de Brangien, suivante d'Iseut. Quand il se persuade qu'Iseut l'oublie, il s'en plaint à l'image de Brangien. Cette seconde image nous gâte un peu la première.

Car elle a ce qu'avoir ne veut,
Et d'autre part ne peut avoir
Ce dont seul elle a le vouloir.
Le roi n'éprouve qu'un tourment,
Mais double est celui de la reine.
Elle veut Tristan et ne peut :
A son mari tenir se doit.

Tristan, lui aussi, est malheureux de deux façons :

Double peine, double douleur
Ressent Tristan pour son amour.
Epoux il est de cette Iseut
Qu'aimer ne peut, qu'aimer ne veut.
Ne trouve en elle autre plaisir
Que le nom même qu'elle porte,
Ce nom qui seul le réconforte.
Il a douleur de ce qu'il a,
Plus encor de ce qu'il n'a pas :
La belle reine, son amie,
En qui est sa mort et sa vie!

Quant à Iseut aux Blanches mains, plus infortunée que le roi Marc, qui possède au moins le corps de celle qu'il aime, elle est délaissée par son mari, dont elle n'a ni le cœur ni les tendresses. — Je ne puis dire, ajoute Thomas,

Quel d'eux quatre a plus grande angoisse,
Parce que éprouvé ne l'ai.
Je laisse aux amants de juger.

Nous passons un certain nombre d'aventures qui n'offrent qu'un médiocre intérêt, et nous arrivons à la partie capitale du roman de Thomas.

Tristan, blessé à mort, envoie un messager à son amie. — Tristan a été blessé dans un combat par une épée à la pointe empoisonnée. Les médecins sont impuissants :

Ils n'y savent emplâtre faire
Qui puisse en tirer le venin.
Assez battent et broient racines,
Cueillent herbes, font médecines;
Ne le peuvent aider de rien.
Tristan ne fait plus qu'empirer;
Le venin s'épand par le corps,
Enfler le fait dedans, dehors.
Il devient noir, sa couleur perd,
Et les os sont à découvert.
Il comprend bien qu'il perd la vie
Si au plus tôt secours ne trouve.
Il voit qu'on ne peut le guérir
Et pour cela lui faut mourir.
Nul ne sait à son mal remède.
Et cependant Iseut la reine,
S'elle ce mal en lui savait
Et fût vers lui, le guérirait.
Mais ne peut pas à elle aller
Ni souffrir fatigue de mer;
Et il redoute le pays
Car il y a moult ennemis.
Iseut non plus ne peut venir!
Ne sait comment puisse guérir.

Dans sa souffrance et son angoisse, il mande secrètement son beau-frère et ami Kaherdin. Il veut lui découvrir sa douleur; car

il y avait entre eux loyal amour. Il ordonne que tout le monde sorte de la chambre. Mais sa femme Iseut se demande ce qu'il peut vouloir faire, s'il veut quitter le monde et se faire moine ou chanoine. Cette entrevue l'effraie, et, pour entendre ce qui va se dire, elle se place dans la chambre voisine contre la paroi qui touche au lit.

Tristan s'était tant efforcé
Qu'à la paroi s'est appuyé.
Kaherdin s'assied près de lui :
Piteusement pleurent tous deux,
Plaignent leur bonne compagnie,
Qui va sitôt être finie.
Mènent grand douleur l'un pour l'autre
Quand va se briser leur amour :
Moult a été fine et loyale.
Tristan dit : « Oyez, bel ami,
Je suis en pays étranger,
Je n'ai ni ami ni parent,
Bel ami, hors vous seulement.
Jamais n'y eus aucune joie
Que par votre bon réconfort.
Bien crois que, si fusse en ma terre,
J'y pourrais encore guérir.
Mais ici, n'ayant aucune aide,
Je perds, beau compagnon, ma vie,
Quand nul ne saurait me guérir
Hors seulement la reine Iseut.
Elle le peut, s'elle le veut.
Beau compagnon, ne sais que fasse,
Par quel moyen le lui apprendre.
Dès que saurait ma grand détresse,
Ne laisserait, pour rien au monde,
De venir aider ma douleur.
Envers moi a si grand amour!
Ne sais quel autre parti prendre :
Je m'adresse à vous, bel ami,
Au nom de notre amitié franche,
Ce message faites pour moi.
Je vous engage ici ma foi,
Si ce voyage entreprenez,
Votre homme lige deviendrai,
Et plus que tout vous aimerai. »
Kaherdin voit Tristan pleurer,
L'entend gémir, se lamenter;
Au cœur en a moult grand douleur,
Tendrement répond par amour :
« Beau compagnon, plus ne pleurez,
Je ferai ce que vous voulez.
Certes, ami, pour vous guérir,
Me mettrai moult près de la mort.
Dites que lui voulez mander,
Et je m'en irai apprêter. »
Tristan répond : « Merci à vous!
Or entendez ce que vous dis :
Prenez cet anneau avec vous,
C'est un signal choisi par nous.
Quand vous arriverez là-bas,
A la cour marchand vous ferez,
Porterez étoffes de soie.
Faites qu'elle cet anneau voie;
Car aussitôt que l'aura vu,
Ainsi vous aura reconnu,
Et cherchera par quel moyen
A loisir vous pourra parler.
Dites-lui salut de ma part.
Du cœur tant de saluts lui mande
Qu'il n'en reste aucun avec moi.
Confort ne peut m'être rendu,
S'elle mon salut ne m'apporte.
Enfin, dites que je suis mort
Si ne suis secouru par elle.
Montrez-lui toute ma douleur
Et le mal dont j'ai la langueur,
Et qu'elle conforter me vienne.
Dites lui bien qu'il lui souvienne
Des plaisirs qu'ensemble nous eûmes,
Des grands peines et des tristesses,
Des tendresses et des douceurs
De notre amour si fine et vraie,
Du jour qu'elle guérit ma plaie,
Du breuvage qu'ensemble bûmes
En la mer quand surpris en fûmes.
Ce breuvage fut notre mort!
Tant ai souffert fatigue et peine
Que vis à peine et bien peu vaux.
Notre amour et notre désir
Jamais homme ne le put rompre.
On faisait nos corps séparer :

L'amour on ne pouvait ôter.
Au mal que je ressens en moi
Je sais que ne puis longtemps vivre.
Songez, ami, à faire vite;
Car si bientôt ne revenez,
Jamais plus ne me reverrez.
Ne dépassez quarante jours.
Si vous faites ce que j'ai dit,
Gardez-vous que nul ne le sache.
Célez-le bien à votre sœur,
Que ne soupçonne notre amour.
Direz qu'allez mire [1] quérir
Qui puisse ma plaië guérir.
Emmènerez ma belle nef,
Et emporterez double voile;
Est l'une blanche et l'autre noire.
Si vous pouvez Iseut avoir,
Au retour mettez voile blanche.
Et si vous n'amenez Iseut,
Cinglez alors avec la noire.
N'ai plus, ami, rien à vous dire.
Dieu notre sire vous protège
Et vous ramène sain et sauf! »
Kaherdin pleure de pitié [2],
Baise Tristan et prend congé.
S'en va pour faire ses apprêts.
Au premier vent se met en mer;
Lèvent l'ancre et haussent la voile,
Puis ils cinglent par un vent doux,
Tranchent les vagues et les ondes,
Les hautes mers et les profondes.
Emporte belle marchandise,
Brillantes étoffes de soie
Et riche vaisselle de Tours,
Vins de Poitou, oiseaux d'Espagne,
Pour dissimuler ses desseins
Et pouvoir à Iseut venir,
Celle dont Tristan se languit.
Tranche la mer avec sa nef
Vers Angleterre à pleine voile.
Huit jours et huit nuits a couru
Avant que puisse y aborder.
Courroux de femme est redoutable,
Et chacun s'en doit bien garder;
Car là où plus aimé aura
D'autant plus se venger voudra.
Facilement vient leur amour,
Facilement aussi leur haine;
Et plus dure l'inimitié,
Quand vient, que ne fait l'amitié.
L'amour savent bien mesurer,
Mais non point tempérer la haine
Tant qu'elles sont en leur courroux.
Iseut, tout contre la paroi,
De Tristan ouït les paroles,
Bien a entendu chaque mot,
Et connait quel est son amour.
En son cœur en a grand courroux,
Car elle a tant aimé Tristan!
Maintenant lui est découvert
Pourquoi lui manque sa tendresse.
Ce qu'elle a ouï bien retient,
Et semblant fait qu'il n'en est rien.
Mais dès que loisir en aura,
Cruellement se vengera
De ce qu'elle aime plus au monde.
Dès que les portes sont ouvertes,
Iseut est en la chambre entrée.
Vers Tristan cache sa colère,
Le sert et lui fait beau semblant
Comme une amie à son amant,
Lui adresse douces paroles,
Souvent baise ses lèvres molles,
Et lui montre moult bel amour;
Mais elle songe en sa colère
Comment pourra être vengée.
Souvent s'enquiert, souvent demande
Quand Kaherdin doit ramener
Le mire qui doit le sauver;
Mais de bon cœur pas ne le plaint :
Cache en son cœur dessein félon.

Cependant Kaherdin arrive à l'entrée de la Tamise : il ancre sa nef dans un port, et, avec son bateau, remonte le fleuve

1. Médecin.
2. Nous avons supprimé quelques passages du discours de Tristan qui choquent notre goût : il fait rappeler à Iseut que c'est à cause d'elle qu'il a perdu l'amitié de son oncle et qu'il se trouve exilé: il ajoute : « si elle me manque en un pareil besoin, à quoi me servira mon amour? » Enfin Kaherdin doit raconter à la reine que sa propre sœur n'a jamais été aimée par Tristan.

« jusqu'à Londres, dessous le pont ». Il se rend au palais, montre ses marchandises au roi Marc, et présente à la reine une agrafe d'or fin : « L'or en est très bon, lui dit-il, vous n'en vîtes jamais de meilleur. » En même temps, il ôte de son doigt l'anneau de Tristan, le place contre l'agrafe, et dit : « Reine, voyez; cet or est plus coloré que celui de cet anneau, et cependant je tiens l'anneau pour très beau. » Iseut a reconnu le signal convenu avec Tristan; son cœur se trouble, elle pâlit et soupire. Elle craint d'ouïr les nouvelles que le messager lui apporte. Lorsqu'ils se trouvent seuls, Kaherdin s'acquitte de son message. Jamais Iseut n'avait éprouvé pareille douleur. Son parti est vite pris; elle s'échappe, la nuit, avec sa fidèle suivante Brangien, et sort par une poterne du mur qui dominait la Tamise et où l'eau venait à flot montant. Le bateau de Kaherdin l'attendait là, elle y entre, et ils se dirigent en toute hâte vers la grande nef. Dès qu'ils l'ont rejointe, ils y montent et cinglent vers la Bretagne, en côtoyant la terre étrangère.

Le vent leur est portant et fort,
La nef qui les conduit légère;
Passent par devant Normandie,
Ils vont cinglant joyeusement,
Car ils ont brise à leur désir.

Péripéties du voyage d'Iseut. Mort des deux amants. — Sur son lit de douleur, Tristan désire la venue d'Iseut; il ne convoite pas autre chose. Chaque jour il envoie au rivage pour voir si la nef revient, et souvent il fait porter son lit près de la mer, puis il est pris d'inquiétude et se fait rapporter dans sa chambre : il aime mieux apprendre par un autre la mauvaise nouvelle que de voir lui-même arriver la nef sans Iseut.

Mais oyez douloureuse aventure! La nef qui ramène Iseut est si près de la rive que la terre est en vue. Ils cinglent pleins de joie,

Lorsque du sud leur saute un vent
Qui par devant frappe la voile,
A secoué toute la nef.
Courent au lof, la voile tournent,
Et, quoiqu'ils veuillent, s'en retournent.
Le vent s'efforce et lève l'onde,
La mer se meut, qui est profonde,
Le temps se trouble, épaissit l'air,
Vagues s'élèvent, mer noircit,
Il pleut et grêle et le temps croît.
Rompent boulines et haubans,
Abattent la voile et s'en vont

Au hasard de l'onde et du vent.
Avaient en mer leur bateau mis,
Car près furent de leur pays :
Par malheur ils l'ont oublié.
Une vague l'a mis en pièces.
Le plus habile matelot
Ne peut sur ses pieds se tenir.
Tous y pleurent et se lamentent,
Ils ont grand peur et grand douleur.
Iseut dit : « Hélas! Malheureuse!
Dieu ne veut que je vive assez
Pour que que mon ami Tristan voie,
Il veut qu'en mer noyéë sois.
Tristan, si parlé je vous eusse,
Peu m'importait que je mourusse.
Bel ami, quand orrez ma mort,
Bien sais que n'aurez plus confort.
De ma mort aurez tel douleur
Avec la langueur dont souffrez,
Que jamais ne pourrez guérir.
Point n'est ma faute si vous manque.
Je venais, si Dieu l'eût voulu,
M'entremettre de votre mal;
Car je n'ai point autre douleur
Que de ne pas vous secourir.
C'est ce qui tant me pèse au cœur.
Pour ma mort, elle ne m'est rien :
Quand Dieu la veut, je la veux bien.
Mais quand vous, ami, l'apprendrez,
Je sais bien que vous en mourrez.
De tel manière est notre amour :
Ne puis sans vous sentir douleur,
Vous ne pouvez sans moi mourir,
Ni moi sans vous ne puis périr.
Votre mort je vois devant moi,
Et sais que tôt mourir je dois.
Ainsi, je manque à mon désir,
Car en vos bras pensais mourir,
Reposer en même cercueil [1].
Sans vous, Tristan, serai noyée.
Mais ce m'est un doux réconfort,
Que pourrez ignorer ma mort.
Ne sais, ami, qui vous l'apprenne.
Après moi longuement vivrez,
Toujours ma venue attendrez.
S'il plaît à Dieu, pouvez guérir :
C'est la chose que plus souhaite.
Ami, je devrais avoir peur,
Après ma mort si guérissez,
Qu'en votre vië m'oubliiez
Ou d'autre femme amour ayez.
Je ne sais ce que j'en dois craindre :
Mais si fussiez mort avant moi,
Après vous court terme vivrais.
Par-dessus tout je vous désire.
Dieu me permette aller vers vous,
Ami, ou nous fasse tous deux
Mourir dans une même angoisse! »

Pendant les cinq jours que dura la tourmente, Iseut se lamenta ainsi. Puis le vent tombe et le beau temps revient.

Ils ont hissé la blanche voile
Et cinglent à toute vitesse,
Car Kaherdin voit la Bretagne.
Ils sont en joie et en liesse
Et tirent la voile bien haut
Pour que de loin on puisse voir
S'ils ont mis la blanche ou la noire.
Car on était au dernier jour
Que leur avait donné Tristan.

Mais tout à coup

Le chaud se lève, le vent tombe,
Et plus ne peuvent avancer;
La mer est paisible et unie,
Ni çà ni là leur nef ne va
Sinon comme l'onde la pousse.
Et leur bateau ils ont perdu!
Alors est grande leur détresse.
Devant eux près ils voient la terre,

1. Thomas fait exprimer ensuite à Iseut cette idée bizarre que Tristan peut se noyer aussi, qu'un même poisson peut les manger tous les deux, et qu'on pourra retrouver leurs corps dans le ventre du poisson et leur faire grand honneur comme il convient à leur amour. Elle ajoute immédiatement, d'ailleurs, que ce qu'elle dit là n'est pas possible.

Point n'ont de vent pour y atteindre.
Amont, aval ils vont errant,
Tantôt avant, tantôt arrière;
Ne peuvent leur route avancer.
Iseut ne sait que devenir,
Peu faut qu'en son désir ne meure.
Terre désirent en la nef,
Mais il vente trop doucement.
La nef désirent à la rive,
Encore ne la voient-ils pas.
Tristan est tout dolent et las,
Souvent se plaint, souvent soupire,
Pour Iseut, que tant il désire;
Pleure des yeux, détord son corps,
Peu faut que de désir n'est mort.
En cette angoisse, en cet ennui,
Vient Iseut sa femme vers lui,
Et lui dit par grand artifice :
« Voici qu'arrive Kaherdin;
Sa nef j'ai vuë sur la mer.
A grand peine la vois cingler,
Et pourtant je l'ai ainsi vue
Que pour la sienne l'ai connue.
Dieu veuille tel nouvelle apporte
Qui vous soit au cœur réconfort! »
Tristan tressaille à la nouvelle,
Dit à Iseut : « Amië belle,
Êtes sûre que c'est la nef?
Dites-moi comment est la voile. »
Iseut a dit : « J'en suis bien sûre;
Sachez, la voile est toute noire.
Ils l'ont tirée et levée haut
Parce que leur manquait le vent. »
Lors a Tristan si grand douleur,
Jamais n'en eut ni aura telle,
Et se tourne vers la paroi,
Puis dit : « Dieu sauve Iseut et moi!
Quand à moi ne voulez venir,
Pour votre amour me faut mourir,
Je ne puis plus tenir ma vie;
Pour vous meurs, Iseut, belle amie.
N'avez pitié de ma langueur,
Mais de ma mort aurez douleur.
Ce m'est, amië, grand confort
Que pitié aurez de ma mort. »
« Amie Iseut! » trois fois a dit;
La quatrième, il rend l'esprit.
Alors pleurent par la maison
Les chevaliers, les compagnons.
Le cri est haut, la plainte grande.
Viennent chevaliers et sergents
Et portent le corps de son lit,
Le couchent sur riche tapis,
Le couvrent d'étoffe brodée.
Le vent est sur la mer levé
Et frappe la voile au milieu,
A terre fait venir la nef.
Iseut est de la nef sortie,
Entend les plaintes en la rue,
Sonner les cloches des églises;
Demande aux hommes quels nouvelles,
Pourquoi ils font tels sonneries
Et pourquoi ils versent des larmes.
Un ancien alors lui dit :
« Belle dame, que Dieu nous aide!
Nous avons ici grand douleur,
Jamais gens n'en eurent plus dure.
Tristan le preux, le franc, est mort!
Il était réconfort de tous,
Large il était aux besogneux
Et grand secours aux douloureux.
D'une plaië qu'il eut au corps
En son lit il vient de mourir;
Jamais calamité pareille
N'advint à tous ces pauvres gens. »
Dès qu'Iseut la nouvelle sut,
De deuil ne peut sonner un mot.
De cette mort est si dolente,
Par la ruë, désaffublée,
Court avant tous droit au palaïs.
Les Bretons jamais n'avaient vu
Une femme de sa beauté :
Se demandent par la cité
D'où elle vient et d'où elle est.
Iseut va où le corps a vu,
Puis se tourne vers Orient,
Pour lui prië piteusement :
« Ami Tristan, quand mort vous vois,
Par raison vivre je ne dois.
Êtes mort pour l'amour de moi,
Et je meurs, ami, par tendresse,
De n'avoir pu à temps venir
Pour vous et votre mal guérir.
Ami, ami! Pour votre mort
N'aurai jamais nul réconfort.
Que maudite soit la tempête
Qui tant me fit rester en mer!
Si j'avais pu à temps venir,

Je vous aurais rendu la vie,
Vous aurais parlé doucement
De l'amour qui fut entre nous,
Notre aventure j'aurais plainte,
Nos ivresses et notre joie
Et la peine et la grand douleur
Qui a été en notre amour.
Je vous aurais tout rappelé,
Vous aurais baisé, accolé.
Mais, quand trop tard y suis venue,
Je ferai comme vraie amie,
Pour vous je veux mourir aussi. »
L'embrasse, près de lui s'étend,
Lui baise la bouche et la face,
Étroitement des bras le serre,
Corps à corps, bouche contre bouche,
Elle rend ainsi son esprit
Et reste morte auprès de lui
Pour la douleur de son ami.
Thomas finit là son écrit;
A tous amants il dit salut :
Aux pensifs et aux attendris,
Aux tourmentés, aux désireux,
A tous ceux qui orront ces vers.
Si n'ai pu tous les satisfaire,
Ai fait du mieux, à mon pouvoir.
J'ai voulu conter une histoire
Qui dût faire aux amants plaisir,
Où par endroit puissent trouver
Chose que retenir ils aiment.
Qu'ils en puissent avoir confort
Contre le change et l'injustice,
Contre peine et contre douleur,
Contre toute embûche d'amour!

Le roman de Thomas a été imité par un poète allemand d'une réelle valeur, Gotfrid de Strasbourg. Malheureusement il n'a pu lui-même achever son œuvre, et nous ne pouvons le comparer à Thomas pour les scènes si dramatiques qui forment le dénouement. Ces scènes nous émeuvent d'autant plus que les incidents en sont empruntés à l'ordre naturel des choses. Le calme plat succédant à la tempête, ces arrêts successifs dans une traversée d'où dépend le sort des deux amants, sont un merveilleux moyen de rendre plus pathétiques, en les prolongeant, l'anxiété de Tristan et la douloureuse impatience d'Iseut.

Les romans en prose. Conclusion. — Nous ne nous arrêterons pas aux petits poèmes qui racontent des épisodes isolés de l'histoire de Tristan [1], nous réservant de parler du « lai du chèvrefeuille » en même temps que des autres lais de Marie de France.

Dans le premier tiers du XIII[e] siècle fut composé un long roman en prose de Tristan, qui a été plusieurs fois remanié et allongé dans le courant du même siècle. Le dénoûment y est tout différent : Tristan est surpris et blessé à mort par le roi Marc dans la chambre d'Iseut. Il se réfugie chez son ami le sénéchal Dinas et obtient de revoir Iseut une dernière fois. Elle veut mourir avec lui, et Tristan l'embrasse si étroitement que

1. Dans l'épisode de la *Folie Tristan*, Tristan, déguisé en fou, est reconnu en premier lieu par son chien, comme Ulysse dans l'Odyssée.

leurs deux cœurs se rompent. — Les éditions du roman en prose imprimées au XV[e] et au XVI[e] siècle donnent cependant le dénoûment primitif, parce qu'elles ont pour base un manuscrit qui l'avait exceptionnellement conservé. Enfin l'histoire de Tristan a reçu un troisième dénoûment dans l'opéra de Wagner, qui repose d'ailleurs sur le *Tristan* de Thomas par l'intermédiaire de Gotfrid de Strasbourg et de ses continuateurs : ici Tristan revoit Iseut et il meurt d'émotion.

Nous donnerons le récit de la mort de Tristan d'après le manuscrit en prose du XV[e] siècle qui a conservé le dénoûment primitif, mais qui suivait une version différente de celle de Thomas :

« Depuis que Gènes [1] avait quitté Tristan pour aller quérir la reine Iseut, tous les jours depuis le matin jusqu'au soir était Tristan sur le port de Penmarc pour regarder les nefs qui allaient et venaient, pour savoir s'il verrait venir la nef de Gènes qui amenât la reine Iseut son amie qu'il désirait tant voir. Tant y fut qu'il ne put plus endurer et qu'il retourna se coucher dans sa chambre. Il était en tel état qu'il ne se pouvait plus soutenir sur ses pieds et qu'il ne pouvait plus ni boire ni manger. Il sent plus de douleur que jamais; il se pâme à chaque instant. Tous ceux qui sont autour de lui pleurent de pitié et font grand deuil. Tristan appelle sa filleule, la fille de Gènes, et lui dit : « Belle filleule, je vous aime moult, et sachez que si je puis échapper de ce mal, je vous marierai bien et richement. Je vous prie, et je le veux, que vous celiez mon secret et ce que je vous dirai. Vous irez chaque matin sur le port de Penmarc, et y serez du matin jusqu'au soir, et regarderez si vous verrez venir la nef de votre père : je vous dirai comment vous la connaîtrez. S'il amène Iseut mon amie, que je l'ai envoyé quérir, la voile de sa nef sera toute blanche; et s'il ne l'amène, elle sera toute noire. Or prenez garde si vous la voyez, et puis venez me le dire. » — « Seigneur, dit la jeune fille, volontiers. » La jeune fille s'en alla sur le port de Penmarc, et elle était là tout le jour et venait indiquer à Tristan toutes les nefs qui par là passaient. Iseut la femme de Tristan se demanda avec inquiétude pourquoi c'était

1. Gènes est un hôte de Tristan et son « compère » : Tristan avait tenu sa fille sur les fonts baptismaux.

que la jeune fille restait assise ainsi souvent et tout le jour sur le port, et ce que ce pouvait être qu'elle racontait si souvent en secret à Tristan : elle dit qu'elle le saura si elle peut. Lors s'en va au port où sa filleule était assise, et lui dit : « Filleule, fait-elle, je t'ai tendrement élevée. Je te conjure par Dieu que tu me dises pourquoi tu es ainsi tout le jour ici. — Dame, fait-elle, je ne puis voir souffrir ni ouïr le grand martyre et la grand douleur que monseigneur mon parrain souffre. Je m'en distrais ici en regardant les nefs qui vont et viennent. — Certes, fait-elle, je sais bien que tu m'as menti. Et que vas-tu donc si souvent confier à ton parrain? Par l'aide de Dieu, si tu ne me le dis, jamais tu ne demeureras près de moi; et si tu me le dis, tu agiras bien. » Elle eut peur de sa dame et lui dit : « Dame, mon parrain a envoyé mon père en Cornouaille pour quérir Iseut son amie pour l'amener ici pour le guérir. Si elle vient, la voile de la nef sera toute blanche, et si elle ne vient pas elle sera toute noire; je suis ici pour savoir si je verrais la nef venir, et si je la voyais, je l'irais dire à mon parrain. »

Quand elle entendit ces paroles, elle fut courroucée et dit : « Hélas! Qui eût pensé qu'il aimât une autre que moi? Certes ils n'eurent oncques si grand joie l'un de l'autre comme je leur ferai avoir de douleur et de tristesse! » Lors regarde bien loin en mer et voit venir la nef à la blanche voile. Lors dit à la filleule de Tristan : « Je m'en vais et tu demeureras ici. »

Grande était la douleur de Tristan. Il ne peut plus ni boire ni manger, il n'entend plus; mais toutefois il appela l'abbé de Candon qui devant lui était et beaucoup d'autres, et leur dit : « Beaux Seigneurs, je ne vivrai guère, je le sens bien. Je vous prie, si jamais vous m'aimâtes, que quand je serai mort vous me mettiez en une nef et mon épée près de moi et cet écrin qui y pend. Et puis envoyez-moi en Cornouaille au roi Marc mon oncle, et prenez garde que nul ne lise la lettre qui est dans l'écrin avant que je sois mort. » Puis il se pâme. Alors on entend des cris, et voici venir sa méchante femme qui lui apporte la mauvaise nouvelle et dit : « Hé! Dieu, je viens du côté du port, j'ai vu une nef qui vient ici en grande hâte, et je crois qu'elle abordera aujourd'hui. » Quand Tristan ouit sa femme parler de la nef, il ouvrit les yeux et se tourne à moult

grand peine et dit : « Pour Dieu! belle sœur, dites-moi comment était la voile de la nef. — Ma foi, fait-elle, elle est plus noire que mûre. » Hélas! Pourquoi le dit-elle? Bien la doivent les Bretons haïr! Dès qu'il entendit ses paroles, il sut qu'Iseut son amie ne venait pas, il se tourne de l'autre côté et dit : « Ah! douce amie, je vous recommande à Dieu, vous ne me verrez plus jamais ni moi vous. Dieu soit votre garde! Adieu! Je m'en vais, je vous salue. » Lors il bat sa poitrine et se recommande à Dieu. Et son cœur se brise et l'âme s'en va.

Lors commencent les cris et le deuil dans le palais. La nouvelle va par la ville et par le port que Tristan est trépassé. Lors y accourent grands et petits, et crient et font tel deuil qu'on n'y eût pas entendu Dieu tonnant. La reine Iseut, qui était en mer, dit à Gènes : « Je vois les gens courir, et j'entends crier trop durement, je crains bien que le songe que j'ai eu cette nuit ne soit vrai. Car je rêvais que je tenais en mon giron la tête d'un grand sanglier qui toute me souillait de sang et ensanglantait ma robe. Pour Dieu, je crains trop que Tristan ne soit mort. Faites appareiller cette nef et nous irons droit au port. » Gènes la mit dans le bateau et ils se dirigèrent vers la terre ferme. Quand ils eurent abordé, elle demanda à un écuyer, qui menait grand deuil, ce qu'il avait et où les gens couraient ainsi. « Certes, dame, fait-il, je pleure pour Tristan notre seigneur, qui vient de mourir, et c'est là que courent ces gens que vous voyez. » Quand Iseut l'entendit, elle tombe pâmée à terre, et Gènes la relève; et quand elle fut revenue à elle, ils s'en vont tant qu'ils vinrent en la chambre de Tristan, et le trouvent mort. Et le corps était étendu sur un ais, et la comtesse de Montrelles le lavait et l'habillait. Quand Iseut voit le corps de Tristan son ami qui est là en sa présence, elle fait évacuer la chambre et se laisse choir pâmée sur le corps. Et quand elle revint de pâmoison, elle lui tâta le pouls, mais ce fut en vain, car l'âme s'en était allée. Lors elle dit : « Doux ami Tristan, quelle dure séparation de moi et de vous! J'étais venue vous guérir. Or j'ai perdu mon voyage et ma peine et vous. Et certes, puisque vous êtes mort je ne cherche plus à vivre après vous. Car, puisque l'amour a été entre vous et moi à la vie, il doit bien être à la mort. » Lors elle l'embrasse de ses bras contre son sein si fort

qu'elle peut, et se pâme sur le corps, et jette un soupir, et le cœur lui part et l'âme s'en va. Ainsi furent morts les deux amants Tristan et Iseut. »

Ce récit ne manque ni d'émotion ni de charme; mais on y sent le souci de ramener les événements aux proportions d'une histoire réelle et l'attitude des personnages aux convenances d'une société plus polie. Il serait fastidieux de s'arrêter aux autres différences qu'on peut établir entre les romans en prose et les poèmes consacrés à Tristan. C'est une remarque générale qu'en prenant la forme de la prose, l'épopée courtoise s'est affaiblie et uniformisée, qu'elle s'est chargée d'aventures nouvelles offrant pour nous un médiocre intérêt. Disons seulement que Tristan y est présenté comme l'un des héros de la Table ronde, l'ami de Lancelot et de Perceval.

Parmi les aventures anciennes, qui ne figurent pas dans les fragments conservés de Béroul et de Thomas, mais que nous retrouvons dans les traductions étrangères, ou dans le roman en prose, plusieurs méritent au moins une mention : tel l'épisode du cheveu d'Iseut qu'une hirondelle, en faisant son nid, laisse tomber aux pieds du roi Marc; ce cheveu était si beau et d'un blond si doré que le roi jure de n'épouser que la femme à qui il a appartenu, et Tristan, sans autre indice, s'embarque à sa recherche. Tel encore l'épisode du chien Petiteru dont le grelot a le privilège de faire oublier leurs souffrances à ceux qui l'entendent tinter; Tristan l'a envoyé à son amie, mais Iseut arrache le grelot et le jette à la mer, ne voulant pas que Tristan soit seul à souffrir de leur commune douleur.

Les poèmes de *Tristan* l'emportent sur les autres romans du moyen âge par l'intérêt exceptionnel du récit, sa simplicité relative et la poésie pénétrante dont ils sont empreints. Il est difficile de dire dans quelle mesure nos poètes ont puisé à des sources étrangères. Mais l'amour qu'ils dépeignent nous paraît sensiblement différent de cet amour sauvage que nous offrent les histoires celtiques authentiques. Nous avons là, nous semble-t-il, la première forme de l'amour français, de l'amour courtois, avec ses tendresses infinies, ses scrupules délicats, son inaltérable constance. On peut, sans témérité, faire honneur à la France d'avoir produit « l'incomparable épopée d'amour ».

III. — Les lais de Marie de France.

Une femme du XII[e] siècle, nommée Marie, qui était née en France et qui habitait l'Angleterre, a composé des fables et des lais célèbres. Nous n'avons à nous occuper ici que de ses lais. Bien qu'elle les ait écrits vers l'époque où Chrétien de Troyes composait son dernier ouvrage, nous en parlerons avant d'aborder l'œuvre de Chrétien, pour ne pas avoir à scinder en deux parties l'histoire des romans de la Table ronde.

Le Chèvrefeuille. — Le plus connu des lais de Marie est celui qui a pour titre le *Chèvrefeuille*. Nous avons là un petit épisode des amours de Tristan et d'Iseut, sur lequel Tristan lui-même passait pour avoir composé un lai.

C'était pendant l'exil de Tristan. Le roi Marc l'avait chassé à cause de son amour pour la reine. Mais ne pouvant rester loin de sa dame, il était revenu dans le pays, passant les journées dans les bois, et allant demander, le soir, l'hospitalité aux pauvres gens. Un jour il apprit que la cour devait se rendre à une grande fête dans le voisinage. Dans le bois, sur le chemin où il savait que la reine devait passer, il coupa une branche de coudrier, la dépouilla, l'équarrit, et y grava son nom ; il l'avait avertie de ce signal par une courte lettre :

Il disait que dans le pays
Il avait longtemps séjourné
Pour épier et pour savoir
Comment il la pourrait revoir,
Car ne pouvait vivre sans elle,
Il en était de leurs deux cœurs
Tout ainsi que du chèvrefeuille
Qui au coudrier se prenait.
Quand est ainsi lacé et pris
Et tout autour du bois s'est mis,
Ensemble peuvent bien durer ;
Mais si l'on veut les séparer,
Le coudrier meurt promptement,
Le chèvrefeuille également,
« Belle amie, ainsi est de nous,
Ni vous sans moi, ni moi sans vous ! »

La reine aperçut le bâton ; ce n'était pas la première fois que Tristan lui donnait ainsi rendez-vous. Elle fit arrêter ses gens sous prétexte de se reposer, et s'éloigna de son escorte avec sa fidèle suivante. Dans le bois elle retrouva Tristan. Ils se réconfortèrent l'un l'autre dans l'espoir d'une prochaine réunion, puis se quittèrent en pleurant.

Le Rossignol. — Le lai du *Rossignol* (du *Laustic* en breton) rappelle le lai du Chèvrefeuille par sa brièveté et sa touchante simplicité.

Dans le pays de Saint-Malo, un chevalier s'éprit de la femme de son voisin. Ils s'entr'aimèrent tendrement. La dame étant bien gardée, ils ne pouvaient se réunir; mais comme leurs fenêtres étaient en face l'une de l'autre, ils pouvaient se voir et se parler à loisir, en prenant les précautions utiles, et même se jeter de petits présents d'amour. Au printemps, pendant la nuit, quand la lune luisait, la dame se levait de près de son mari, s'affublait de son manteau et venait à la fenêtre pour voir son ami qu'elle y savait. Le mari s'aperçut et s'irrita de ces allées et venues, et demanda à sa femme ce qu'elle faisait : « Je vais, dit-elle, entendre chanter le rossignol. J'y ai tant de plaisir que je ne saurais dormir. » Le mari en rit de colère. Le lendemain il fit tendre des pièges dans le jardin, s'empara d'un rossignol vivant et le porta à sa femme en lui disant : « Voici le rossignol qui vous a tant fait veiller; vous pouvez maintenant dormir en paix, car il ne vous éveillera plus. » Elle le lui demande, mais il lui « rompt le cou » de ses deux mains et le jette tout sanglant sur elle. Désormais elle ne pourra plus aller à la fenêtre voir son ami. Pour l'avertir, elle enveloppe le petit corps dans une pièce de soie brodée d'or, et le lui envoie par un sien écuyer chargé de lui conter ce qui s'est passé. Le chevalier désolé fit faire un coffret d'or fin orné de pierres précieuses, qu'il fit sceller après y avoir mis le rossignol. Et le coffret ne le quitta plus.

Ces deux lais sont ceux qui peuvent le mieux, semble-t-il, nous donner une idée des lais bretons, ou soi-disant tels, et pour la dimension et pour le caractère même du récit. Les autres lais de Marie de France sont de vraies nouvelles, au sens moderne de ce mot. Ce sont toujours de douces histoires d'amour, empreintes d'une mélancolique tendresse. Nous nous arrêterons à quelques-uns des plus importants, en regrettant d'être obligé de faire un choix [1].

Les Deux amants. — Un grand effort d'amour, aboutis-

1. Tous les lais contenus dans l'édition de Warnke ont été analysés dans la *Revue de philologie française* (Paris, Bouillon, t. VIII, p. 161 et suiv.).

sant à la mort tragique des deux héros, tel est le sujet du lai des *Deux amants*.

Près du mont Saint-Michel habitait un roi veuf avec sa fille unique, belle et courtoise demoiselle, qui était sa seule consolation depuis la mort de la reine. Il ne voulait s'en séparer, et éconduisait tous les prétendants. Ayant appris qu'on blâmait sa conduite, il déclara qu'il consentait à marier sa fille, mais qu'il ne la donnerait qu'à celui qui pourrait, sans se reposer, la porter entre ses bras jusqu'au sommet du mont. Quand la nouvelle fut sue dans le pays, plus d'un s'y essaya, mais les plus forts ne pouvaient aller au delà du milieu de la montagne.

Un tout jeune homme, fils d'un comte, aima la jeune fille et se fit aimer d'elle. Ils cachèrent longtemps leurs amours, mais cette contrainte devint insupportable au damoiseau. Il proposa à son amie de partir avec lui, car s'il la demandait à son père, il ne pourrait la porter au sommet du mont : « Ami, dit-elle, je sais bien que vous n'avez pas la force de me porter ; d'un autre côté, mon père, que j'aime tant, aurait trop de chagrin de mon départ. Mais je vais vous envoyer à une de mes parentes qui habite Salerne depuis plus de trente ans ; elle y a étudié la médecine, et elle vous remettra un breuvage qui vous donnera la force de me porter. »

Le damoiseau part pour l'Italie, voit la tante de son amie, et revient avec une fiole du précieux breuvage. Il demande la main de la fille du roi, et déclare qu'il se soumettra à l'épreuve traditionnelle. Au jour fixé [1], devant une nombreuse assistance, il prend son amie entre ses bras et commence l'ascension du mont. Il marche à grande allure, et arrive ainsi à mi-côte. Il était si joyeux qu'il ne pensait plus à son breuvage. La jeune fille, qui tenait la fiole dans sa main, sentit qu'il se lassait, et lui dit : « Mon ami, buvez donc pour refaire vos forces ! » Mais lui : « Belle, je sens tout fort mon cœur ! Pour rien au monde je ne prendrais le temps de boire ! » Et il continue. Plus d'une fois, le sentant faiblir, la jeune fille le pria encore : « Ami, prenez votre breuvage. » Mais il ne voulut rien entendre. A grande

1. Ici un détail qui nuit à l'impression générale du récit : plusieurs jours avant l'épreuve, la jeune fille avait jeûné pour être moins lourde.

angoisse il arrive enfin au sommet du mont : là il tombe, et plus jamais ne se releva. Son amie le croit évanoui ; elle se met à genoux près de lui et veut le faire boire. Quand elle s'aperçoit qu'il est mort, elle pousse de grands cris et jette la fiole, d'où se répand le breuvage. Le mont en fut bien arrosé, et le pays tout amélioré ; il y vint depuis maintes bonnes herbes qu'on n'y voyait pas auparavant. Cependant la jeune fille s'étend près de son ami, l'étreint entre ses bras, baise mille fois ses yeux et sa bouche. La douleur la touche au cœur, elle est morte.

Ne les voyant pas revenir, le roi et ses gens gravissent la montagne. Quand ils les ont trouvés, leur désolation est grande. On mit les deux enfants dans le même cercueil de marbre, et on les enfouit sur le mont, qui s'appela depuis le mont des Deux Amants.

Il y a vraiment beaucoup d'art dans cette courte nouvelle. Quel heureux effet le narrateur a su tirer du breuvage merveilleux que l'amant repousse sans cesse dans une héroïque folie, ne voulant devoir qu'à lui-même l'objet de son amour !

Yonec. — Un vieux seigneur de Bretagne, jaloux de sa femme, la tenait enfermée dans une tour depuis plus de sept ans. Or un jour, au commencement d'avril, à l'époque où les oiseaux mènent leur chant, le mari était parti de grand matin ; à son réveil, la dame aperçut de son lit la clarté du soleil et se prit à se lamenter :

« J'ai souvent entendu conter
Que l'on pouvait jadis trouver
Aventures en ce pays.
Chevaliers trouvaient jeunes filles
A leur désir gentes et belles,
Et les dames trouvaient amants
Beaux et courtois, preux et vaillants,
Que nul, hors elles, ne voyait,
Si bien que n'en étaient blâmées.
S'il en put jamais être ainsi,
Que Dieu, qui a sur tout pouvoir,
Fasse que je l'éprouve aussi ! »

A peine avait-elle ainsi parlé qu'elle aperçut l'ombre d'un grand oiseau, qui pénétra en volant dans la chambre à travers l'étroite fenêtre et se posa devant elle. Quand la dame l'eut bien regardé, il devint un chevalier « bel et gent » et lui dit :

Dame, fait-il, n'ayez point peur,
Et faites de moi votre ami !
C'est pour cela que vins ici.
Je vous ai longuement aimée

Et en mon cœur moult désirée :
Autre femme que vous n'aimai,
Et jamais autre n'aimerai.
Mais ne pouvais à vous venir,
Ni hors de mon pays sortir,
Si vous ne m'aviez demandé.
Je puis bien être votre ami! »

La dame se rassure alors, répond au beau chevalier et consent à lui octroyer son amour :

Jamais si beau couple on ne vit!

Bien des fois le mystérieux chevalier revint ainsi trouver son amie. Mais leur secret fut surpris. Le vieux seigneur se hâta de faire fabriquer de grandes broches de fer dont on rendit les pointes plus tranchantes qu'un rasoir, et il les fit assujettir, bien serrées, sur la fenêtre par où le chevalier passait. Dieu! Que ne sait-il la trahison que lui préparent les félons!

Le lendemain matin, à peine la dame eut-elle désiré son ami, qu'il arriva en volant à la fenêtre. Mais l'une des broches lui traverse le corps. Quand il se voit blessé à mort, il se dégage et entre dans la chambre. Il descend sur le lit de la dame, qui en est tout ensanglanté. A la vue du sang et de la plaie, elle est remplie d'angoisse. « Ma douce amie, lui dit-il, je perds la vie par amour pour vous. Je vous avais bien dit qu'il en adviendrait ainsi et qu'une imprudence nous tuerait. » Elle se pâme de douleur, mais il la réconforte doucement, lui disant qu'il ne sert à rien de se désoler, qu'elle aura de lui un fils preux et vaillant auquel elle donnera le nom d'Yonec, et qui les vengera. Le sang continuait à couler de sa plaie. Il ne peut demeurer davantage et part.

Mais elle le suit en poussant de grands cris. Elle saute, en chemise, par une fenêtre de vingt pieds de haut. C'est merveille si elle ne se tue pas. Elle suit son ami, à la trace du sang, à travers les sentiers et les prés, et arrive ainsi sous les murs d'une ville magnifique, dont toutes les tours et les maisons paraissaient bâties en argent. Elle trouve une des portes ouvertes, entre, toujours à la trace du sang frais, traverse le bourg, pénètre dans le château, traverse deux chambres dans chacune desquelles elle voit un chevalier dormant, et enfin, dans une

troisième chambre, trouve le lit de son ami. Les pieds en sont d'or pur; tout autour, des chandeliers, nuit et jour allumés, valent tout l'or d'une cité. La dame reconnaît son ami, et tombe sur lui, pâmée. Il la reçoit, gémit sur leur malheur, et quand elle revient à elle, la réconforte doucement : « Belle amie, par Dieu je vous en prie, allez-vous-en. Fuyez d'ici! Je vais mourir aujourd'hui même. Il y aura dans ce palais grande douleur; si on vous trouvait ici, vous en seriez tourmentée. Mes gens sauront bien qu'ils m'ont perdu à cause de l'amour que j'avais pour vous. Je suis pour vous dolent et inquiet. » La dame lui dit : « Ami, j'aime mieux mourir avec vous que de souffrir avec mon mari. Si je retourne vers lui, il me tuera. » Le chevalier la tranquillise, lui donne un anneau, et lui apprend que, tant qu'elle le gardera, son mari ne se souviendra de rien. Puis il lui confie son épée, qu'elle remettra à son fils, quand il sera devenu chevalier. Elle amènera alors son mari et son fils à une fête, et dans une abbaye ils verront une tombe à propos de laquelle on leur racontera sa mort. « C'est là que vous lui donnerez l'épée en lui disant comment il est né. Vous verrez ce qu'il en fera. » Après ces recommandations, il lui fait revêtir une robe, et la conjure de partir.

Elle s'en va, emportant l'anneau et l'épée. Elle n'avait pas fait une demi-lieue quand elle entendit les cloches sonner et des clameurs de deuil s'élever du château à cause de leur seigneur qui se mourait. Quatre fois elle se pâma de douleur.

Son mari, qui avait tout oublié, par la vertu de l'anneau, ne lui fit aucun reproche, et se crut le père du fils qu'elle mit au monde, et qui, naturellement, devint le plus vaillant des preux. L'année où il fut armé chevalier, il se rendit avec sa mère et le vieux seigneur, suivant la coutume du pays, à la fête de saint Aaron, qu'on célébrait à Chester. On leur fait visiter l'abbaye et, dans la salle du chapitre, ils voient une tombe couverte d'une étoffe du plus grand prix; vingt cierges brûlaient dans des chandeliers d'or fin, et tout le jour on encensait la tombe avec des encensoirs d'améthyste. On raconte aux visiteurs que là repose le chevalier le plus fort, le plus fier, le plus beau et le plus aimé qui fut jamais. « C'était le roi de ce pays. Il fut tué pour l'amour d'une dame. Depuis nous n'avons pas eu de seigneur.

mais, comme il nous l'a commandé, nous attendons le fils que son amie a eu de lui. » En entendant ces paroles, la dame appelle son fils à haute voix :

« Beau fils, vous avez entendu
Comment Dieu nous mena ici!
C'est votre père qui ci git,
C'est ce vieillard qui l'a tué.
Maintenant vous rends son épée,
Je l'ai assez longtemps gardée! »

Puis elle raconte aux assistants toute son aventure, et tombe morte sur la tombe. A cette vue, le fils saisit l'épée de son père, et en tranche la tête de son parâtre. L'histoire se répandit dans la cité, on ensevelit la dame avec grand honneur, et on la plaça dans la tombe, à côté de son ami. Dieu leur fasse bonne merci!

Quelle poétique conception que celle de ce chevalier mystérieux, qui aime par avance et sans réserve celle qui l'évoquera un jour, sans le connaître, dans une fervente aspiration d'amour, au moment du renouveau de la nature! La blessure qui le tue est le symbole des réalités brutales où succombent les amours humains. Et quelle admirable figure, sous la gaucherie naïve de l'expression, que celle de la femme éperdue suivant à travers monts et vaux l'amant idéal qui lui échappe! L'amant meurt, mais l'amour est immortel. Yonec saisit à son tour l'épée de son père; et c'est ainsi que, depuis l'origine des choses, sans cesse recommence l'éternelle histoire d'amour. Le sujet est bien connu : c'est le conte de l'oiseau bleu, mais rarement il fut mieux conté.

Lanval. — Le lai de Lanval est l'histoire d'un chevalier qui est consolé des déboires de la vie par l'amour d'une fée. Mais il néglige une condition qui lui était imposée, et s'attire ainsi un malheur dont le délivre une nouvelle intervention de la fée.

Lanval ne devait découvrir son amour à personne, sous peine de perdre son amie pour toujours. Or, un jour, une trentaine de chevaliers de la cour d'Arthur s'étaient rendus, pour se divertir, dans un jardin situé au pied de la tour où habitait la reine, et y avaient entraîné Lanval. Aussitôt la reine fait appeler les plus courtoises et les plus belles de ses demoiselles, au nombre de

plus de trente, pour aller se divertir avec les chevaliers. Elles descendent au jardin. Les chevaliers tout joyeux vont à leur rencontre, et chacun en prend une par la main. C'était là belle réunion. Lanval s'en va d'un autre côté, loin des autres. Il lui tarde de pouvoir tenir son amie et ne prise aucune autre joie. Quand la reine le voit seul, elle se dirige de son côté, s'assoit près de lui, et lui découvre ses sentiments :

« Lanval, moult vous ai honoré
Et moult chéri et moult aimé.
Pouvez avoir tout mon amour :
Dites m'en votre volonté ! »

Lanval lui répond :

« Madame, en repos me laissez !
Je n'ai cure de vous aimer.
Longuement ai servi le roi,
Ne lui veux pas mentir ma foi.
Jamais pour vous ni votre amour
Ne ferai tort à mon seigneur ! »

La reine courroucée lui dit alors : « Lanval, je vois bien que vous n'aimez guère pareil plaisir. On me l'a dit assez souvent, que vous ne vous souciez pas des femmes. Mais il vous faut de jeunes écuyers, bien attifés. Vilain couard! Le roi a bien tort de vous souffrir auprès de lui! »

« Dame, répond Lanval, je ne suis pas ce que vous dites. Mais j'aime celle qui doit avoir le prix sur toutes celles que je sais.

« Et une chose vous dirai,
Qu'une de celles qui la sert,
Toute la plus pauvre servante,
Vaut mieux que vous qui êtes reine,
De corps, de beauté, de visage,
D'esprit, de cœur et de bonté! »

Il oubliait, dans sa colère, qu'en révélant ainsi le secret de son amour, il devait perdre son amie.

La scène est un peu brutale. Une situation semblable est traitée dans la *Châtelaine de Vergy*[1] avec plus de délicatesse. Mais il ne

1. Voir une analyse détaillée de la *Châtelaine de Vergy* dans *Revue de philologie française* (Paris, Bouillon, t. VIII, p. 190).

faut pas oublier qu'il s'agit ici d'amener Lanval à découvrir le secret qu'il devait taire : c'est le nœud même de l'action.

La reine accuse Lanval près du roi de l'avoir requise d'amour, et, sur son refus, de s'être vanté d'avoir une amie si noble et si fière que sa plus pauvre chambrière valait mieux qu'elle-même. Lanval déclare que la première partie de l'accusation est fausse, mais qu'il a bien tenu le propos qu'on lui prête. Il est cité devant la cour du roi, qui le somme de faire venir son amie pour justifier son dire. Comme il a perdu le pouvoir d'évoquer la fée, il va être condamné, lorsqu'on voit arriver successivement deux demoiselles richement vêtues, puis deux autres, qui annoncent la venue prochaine de leur dame. Celle-ci paraît enfin, montée sur un blanc palefroi, magnifiquement harnaché. C'était la plus belle dame qu'on eût jamais vue. Sous son manteau de pourpre, sa tunique blanche, lacée sur les côtés, laissait voir l'élégance de sa taille nue :

Le corps eut beau, basse la hanche,
Le cou plus blanc que noif[1] sur branche;
Les yeux eut vairs, blanc le visage,
Belle bouche, nez bien assis,
Les sourcils bruns et beau le front,
Tête bouclée et blondissante :
Fil d'or ne jette tel lueur
Que ses cheveux sous le soleil.

Un épervier sur le poing, et suivie d'un lévrier, elle venait au petit pas, accompagnée d'un gentil damoiseau portant un cor d'ivoire. Jamais on ne vit de si grandes beautés, ni en Vénus, qui en était reine, ni en Didon, ni en Lavinie. Petits et grands, vieillards et enfants se pressaient pour la voir. Les juges en étaient « réchauffés de joie ». Il n'y avait pas à la cour d'homme si vieux qui ne la regardât volontiers et qui ne l'eût servie si elle l'eût permis.

On avertit Lanval. Il la reconnaît et se prend à soupirer; le sang lui monte au visage. « Voici mon amie! dit-il. Peu m'importe la vie, si elle n'a pitié de moi. »

La dame descend de cheval devant le roi, qui se lève avec toute sa cour pour lui faire honneur. Elle laisse choir son manteau pour qu'on puisse la mieux voir. Puis elle parle ainsi :

1. Neige.

« Arthur, fait-elle, écoute-moi,
Et ces barons qu'ici je vois !
J'ai aimé un de tes vassaux,
Lanval, que vous voyez ici !
En ta cour il fut accusé.
Je ne veux point que ce qu'il dit
Tourne à son dam. Ce sache donc
Que c'est la reine qui eut tort ;
Jamais d'amour ne la requit.
Quant à la vanterie qu'il fit,
Si par moi peut en être absous,
Par vos barons soit acquitté. »

A l'unanimité la cour déclare que Lanval ne s'est pas vanté sans raison, et l'acquitte. Alors la fée prend congé d'Arthur. Lanval était monté sur la pierre de marbre noir qui servait aux pesants hommes d'armes pour se mettre en selle. Au moment où son amie franchit le seuil, il saute derrière elle sur son palefroi, et s'en va avec elle dans l'île fortunée d'Avalon. Nul n'en entendit plus parler, et Marie de France n'en peut rien conter de plus.

Eliduc. — *Eliduc* est incontestablement la plus belle œuvre de Marie de France. C'est l'histoire d'un chevalier marié, qui est amené par les circonstances à se laisser aimer par une jeune princesse qui le croit libre, et à l'aimer lui-même passionnément. A la suite d'incidents touchants, que l'analyse détaillée fera connaître, la femme du chevalier se sacrifie et se retire dans un couvent, où plus tard elle sera rejointe par sa rivale et où elles finiront leur vie en priant pour leur ami commun.

Le récit commence au moment où un vaillant chevalier de la petite Bretagne, Eliduc, ayant encouru la disgrâce de son roi, quitte son pays pour aller chercher en Angleterre un utile emploi de sa valeur. Il confie sa femme à ses amis, lui promet de lui conserver sa foi, et s'embarque avec dix chevaliers. Il apprend qu'un vieux roi du pays d'Exeter est en guerre avec un de ses voisins : il se met à sa solde, et repousse victorieusement une attaque des ennemis. Le roi reconnaissant fait de lui le gardien de sa terre et lui fait promettre de rester à son service une année entière.

Cependant, Guilliadon, fille unique du roi, entend parler de la prouesse d'Eliduc, et lui fait demander par un de ses chambellans de venir causer familièrement avec elle. Il se rend à son appel, se présente avec une noble simplicité et la remercie courtoisement.

Elle l'avait par la main pris,
Dessur un lit étaient assis :
De plusieurs choses ont parlé.
Beaucoup l'a-t-elle regardé,
Son air, son corps et son visage.
Se dit : « Rien n'a que d'avenant. »
Fortement le prise en son cœur.
Amour lance en elle son trait,
Qui lui conseille de l'aimer,
Pâlir la fit et soupirer.
Mais ne voulut son penser dire,
Craignant qu'il n'en conçût mépris.
Longtemps près d'elle demeura,
Puis prit congé et s'en alla :
Contre son gré le lui donna.
A son logis s'en est allé.
Il est tout morne et tout pensif,
A son cœur troublé par la belle,
La fille du roi son seigneur,
Qui si doucement l'appela
Et de ce qu'elle soupira.
Il se prenait à regretter
D'être resté dans le pays
Sans plus souvent ne l'avoir vue.
Quand l'eut pensé, il se repent :
De sa femme lui ressouvint,
Comment en partant l'assura
Que bonne foi lui garderait
Et loyaument se maintiendrait.

Cependant la jeune fille brûle du désir de faire d'Eliduc son ami, son « dru », et de le retenir près d'elle. Elle ne put dormir de la nuit. Levée de grand matin, elle va à une fenêtre, appelle son chambellan et lui montre *tout son être* : « Me voici, dit-elle, en mauvais cas!

J'aime le nouveau soudoyer,
Eliduc, le bon chevalier;
Ne pus la nuit trouver repos
Ni pour dormir clore les yeux.
Si par amour me veut aimer,
De sa personne m'assurer,
Je ferai bien tout son plaisir :
Lui en peut de grands bien venir,
De cette terre sera roi.
Il est si sage et si courtois,
Que, s'il ne m'aime par amour,
Mourir me faut à grand douleur! »

Le chambellan lui donne un conseil « loyal », c'est d'envoyer à Eliduc une ceinture ou un anneau : s'il reçoit le don avec joie, elle sera sûre de son amour. « D'ailleurs, ajoute-t-il, il n'y a pas, sous le ciel, d'empereur, si vous vouliez l'aimer, qui n'en dût être ravi. » La demoiselle répond :

« Comment par mon présent saurai-je
S'il est à m'aimer disposé?
Je ne vis jamais chevalier
Qui se fît pour cela prier,
Et qui ne retînt volontiers
Le présent qu'on lui envoyât,
Soit qu'il aimât, soit qu'il haït.
Ne voudrais de moi se jouât.
Cependant par l'air et la mine
Peut-on deviner sa pensée.
Préparez-vous et allez-y.
— Je suis, fait-il, tout préparé.
— Un anneau d'or lui porterez,
Ma ceinture lui donnerez!
Mille fois le me salûrez! »

Le chambellan part; peu s'en faut qu'elle ne le rappelle, et cependant elle le laisse aller, et commence à se lamenter :

« Hélas! Comme est mon cœur dompté
Par un homme d'autre pays!
Ne sais s'il est de haute gent!
Il partira hâtivement.
Je resterai comme dolente.
Mon amour follement plaçai!
Jamais ne lui parlai qu'hier
Et je le fais d'amour prier!
Je pense qu'il me blâmera;
S'il est courtois, gré me saura.
Le tout est mis à l'aventure!
Et s'il n'a de mon amour cure,
Jamais n'aurai joie en ma vie. »

Pendant ce temps, le chambellan remplit sa mission. Eliduc le remercie, met l'anneau d'or à son doigt, et la ceinture autour de sa taille, mais ne lui pose aucune question. Le chambellan retourne vers Guilliadon, qu'il trouve dans sa chambre; il la salue et la remercie de la part d'Eliduc, mais elle le presse :

« Dis, va, fait-elle, et rien ne cache,
Veut-il bien par amour m'aimer? »
Il lui répond : « Ce m'est avis.
De votre part le saluai
Et vos cadeaux lui présentai.
Se ceignit de votre ceinture
Et l'annelet mit à son doigt,
Ne lui dis plus, ni lui à moi.
— Le prit-il en signe d'amour?
Si n'est ainsi, malheur à moi! »
Il lui a dit : « Ma foi, ne sais.
S'il ne vous eût voulu grand bien,
Il n'eût de vous rien voulu prendre. »
Elle répond : « C'est se moquer!
Je sais bien qu'il ne me hait pas.
Jamais ne lui fis autre tort
Que de l'aimer moult durement.
Si pour cela me veut haïr,
Il serait digne de mourir.
Jamais par toi ni par autrui,
Avant que puisse lui parler,
Ne lui voudrai rien demander.
Moi-même je lui veux montrer
Comment pour lui l'amour m'étreint.
Mais ne sais s'il doit demeurer. »
Le chambellan a répondu :
« Dame, le roi l'a retenu
Jusqu'à un an, avec serment
Qu'il le servira loyaument.
Pourrez avoir tout le loisir
De lui montrer ce qui vous plaît »
Quand elle ouït qu'il demeurait,
Moult durement s'en éjouit.
Ne savait rien de la douleur
Qu'il menait depuis qu'il la vit.

Cette habile transition nous ramène à Eliduc. Il n'avait, dit le poète, d'autre joie que de penser à elle. Mais d'autre part il se désole à la pensée qu'il a promis à sa femme de n'aimer qu'elle pendant son absence. Il voulait garder sa loyauté, mais il ne peut douter qu'il n'aime Guilliadon. Il souhaite de la voir, de lui parler, de « la baiser et accoler ». Mais il ne peut la prier d'amour sans se déshonorer, tant à cause du serment fait à sa femme que de sa situation vis-à-vis du roi son seigneur. Il ne peut cependant résister au désir de la revoir. Il se rend près du roi, avec l'espoir qu'il aura l'occasion de rencontrer sa fille. Précisément le roi se trouvait dans l'appartement de sa fille, en train de jouer aux échecs. Le roi fait à Eliduc le meilleur

accueil. Il le fait asseoir près de lui, appelle sa fille et lui dit : « Demoiselle, vous devriez faire la connaissance de ce chevalier et lui faire beaucoup d'honneur. Sur cinq cents, pas un ne le vaut. » Ces paroles remplissent de joie la jeune fille. Elle se lève et appelle Eliduc.

Loin des autres se sont assis.
Tous deux étaient d'amour épris.
Elle n'osait l'entretenir
Et il craignait de lui parler.

Il la remercie cependant de son cadeau : « jamais aucun ne lui fut si cher. » « J'en suis tout heureuse, dit-elle, je vous ai envoyé l'anneau et la ceinture pour vous « saisir » de ma personne, je vous aime de tel amour que je veux faire de vous mon seigneur, et si je ne peux vous avoir, sachez en toute vérité que je n'en aurai jamais d'autre. A votre tour, dites-moi votre pensée. »

— « Dame, fait-il, grand gré vous sais
De votre amour, grand joie en ai.
Avec vous ne serai en reste.
Au roi j'ai promis demeurer
Auprès de lui un an entier;
Puis m'en irai en ma contrée,
Car je ne veux point demeurer
Si de vous puis avoir congé. »

La pucelle lui répondit :
« Ami, vous dis un grand merci!
Etes si sage et si courtois
Qu'auparavant vous pourvoirez
Que vous voudrez faire de moi.
Plus que tout vous aime et vous crois. »
Ainsi échangèrent leur foi,
Plus n'ajoutèrent un seul mot.

Désormais, Eliduc put souvent parler à son amie, et grande fut leur amitié; mais il n'y avait entre eux nulle folie ni vilenie.

Cependant Eliduc est rappelé par le roi de son pays, qui s'est repenti de l'avoir disgracié : il est en péril et réclame son aide. A cette nouvelle, Guilliadon se pâme de douleur. Eliduc

Entre ses bras la prit et tint,
Tant que de pâmoison revint.
« Par Dieu! fait-il, ma douce amie,
Souffrez un peu que je vous die,
Vous êtes ma vie et ma mort,
Et en vous est tout mon confort.

Par besoin vais en mon pays,
De votre père ai congé pris;
Mais je ferai votre plaisir,
Quoiqu'il m'en doivë advenir. »
Elle répond : « Emmenez-moi,
Puisque demeurer ne voulez. »

Elidue lui dit avec douceur qu'en agissant ainsi, il manquerait à sa foi envers son père, puisqu'il s'est engagé avec lui jusqu'à un terme qui n'est pas encore écoulé.

Mais je vous jure loyaument,
Si congé me voulez donner
Et me fixer jour de retour,
Si vous voulez que je revienne,
N'est rien sous ciel qui me retienne.
Ma vie est toute entre vos mains. »

Elle vit bien son grand amour,
Terme lui donne et fixe un jour
Pour venir et pour l'emmener.
Grand deuil eurent à se quitter,
Leurs anneaux d'or entréchangèrent
Et doucement s'entrebaisèrent.

Tous ses amis, et surtout sa femme, si belle et si sage, fêtèrent le retour d'Eliduc. Mais il était toujours pensif; rien au monde ne pouvait le rendre joyeux, séparé qu'il était de son amie. Sa femme est désolée de sa tristesse, elle se lamente en elle-même et lui demande souvent s'il a appris que pendant son absence elle ait manqué à ses devoirs. Elle se justifiera devant ses gens quand il lui plaira : « Dame, fait-il, je n'ai contre vous aucun grief, mais j'ai juré au roi du pays où j'ai été de retourner vers lui, car il a grand besoin de moi. Si le roi mon seigneur avait la paix, je ne resterais ici huit jours de plus. Je ne puis avoir de joie, tant que je n'ai pas rempli mon engagement. »

Quand approche le moment fixé par Guilliadon, Eliduc, qui avait victorieusement défendu son roi, fait la paix avec les ennemis, et part avec des serviteurs dévoués. Il aborde loin des ports pour ne pas être vu, et envoie, sous un déguisement, son chambellan à son amie, avec mission de la ramener. Le chambellan réussit à pénétrer près d'elle et à lui faire son message. Elle est à la fois troublée et ravie, elle pleure tendrement de joie et embrasse le messager à maintes reprises. A la faveur des ombres de la nuit, elle quitte avec lui le palais de son père. Elle était vêtue d'une robe de soie à fines broderies d'or et couverte d'un manteau court. Son ami l'attendait sur la lisière d'un bois. Quand il l'aperçoit, il descend de cheval et tous les deux s'embrassent tendrement.

Sur un cheval la fit monter,
Et il monta, sa rêne prend,
Hâtivement part avec elle.

Les deux amants gagnent la rive et s'embarquent. Une tempête éclate.

Ils priënt Dieu dévotement,
Saint Nicolas et Saint Clément,
Et madame sainte Marie

Que près son fils leur demande aide,
Qu'il les protège de périr
Et qu'au port ils puissent venir.

Cependant un des matelots s'écrie : « Que faisons-nous? Seigneur, vous avez avec vous celle par qui nous périssons. Nous n'arriverons jamais à la terre! Vous avez une femme légitime et vous en emmenez une autre contre toute loi divine. Laissez-nous la jeter en mer pour que nous puissions aborder. » Eliduc couvre d'injures l'importun et s'occupe d'abord de Guilliadon :

Entre ses bras il la tenait
Et confortait tant qu'il pouvait
Du mal qu'elle éprouvait sur mer,
Et de ce qu'elle avait appris
Que son ami, en son pays,
Avait une autre femme qu'elle.

Elle tombe pâmée, toute pâle et décolorée. Elle ne bouge ni ne respire, et son ami la croit morte. Quelle douleur pour lui! Il se jette sur le matelot, l'abat d'un coup d'aviron, le saisit par un pied et le jette à la mer; puis il s'installe au gouvernail, et réussit à aborder. Plongé dans la plus grande douleur, il pense à ensevelir dignement son amie, qu'il voudrait suivre dans la mort. Près de là, au milieu d'une forêt, il connaissait un saint ermite; il se dirige vers sa chapelle, portant devant lui son amie sur son palefroi. Mais il ne trouve plus personne, l'ermite était mort depuis huit jours. En attendant qu'il puisse fonder là une abbaye et y réunir des moines pour prier sur la tombe de son amie, il fait préparer un lit devant l'autel et l'y couche. Quand vint le moment de partir, il pensa mourir de douleur.

Les yeux lui baisë et la face :
« Belle, fait-il, à Dieu ne plaise
Que jamais puisse armes porter
Ni plus longtemps au monde vivre!
Pour votre malheur m'avez vu,
Pour votre malheur me suivîtes.
Douce amië, vous fussiez reine,
Ne fût l'amour loyale et fine
Dont vous m'aimâtes loyaument.
Moult ai pour vous mon cœur dolent.
Le jour que vous enfouïrai,
J'installerai ordre de moines;
Sur votre tombe chaque jour
Ferai retentir ma douleur. »

Il ferme la porte de la chapelle, et revient chez lui après avoir mandé à sa femme qu'il rentre las et exténué de fatigue. Elle se fait belle pour le recevoir et lui fait le plus tendre accueil.

Mais peu de joie elle en aura,
Car belle mine ne lui fit
Ni bonne parole ne dit.
Nul n'eût osé lui dire mot.
Deux jours resta à la maison;
Entendait messe le matin,
Puis se mettait seul en chemin.
Au bois allait, à la chapelle,
Là où gisait la demoiselle.
En la pâmoison la trouvait :
Ne revenait ni respirait.
De ce lui semblait grand merveille
Qu'il la voyait blanche et vermeille :
La couleur elle ne perdait,
Hors qu'elle pâlissait un peu.
Moult angoisseusement pleurait,
Et pour son âme il priait Dieu.
Puis il rentrait à sa maison.

Sa femme le fait guetter par un écuyer, elle apprend qu'il se rend dans la chapelle de l'ermite et qu'il y pousse des cris de douleur. Elle s'y rend elle-même avec l'écuyer, pendant une visite d'Eliduc au roi.

Quand en la chapelle est entrée
Et vit le lit de la pucelle
Qui ressemblait rose nouvelle,
La couverture elle enleva
Et vit le corps si délicat,
Les bras longs et blanches les mains,
Et les doigts grêles, longs et pleins.
Or sait-elle la vérité
Pourquoi son seigneur mène deuil.
L'écuyer elle a appelé
Et la merveille lui montra :
« Vois-tu, fait-elle, cette femme,
Qui semble gemme de beauté :
C'est l'amië de mon seigneur,
Pour qui il mène tel douleur.
Par foi, point ne m'en émerveille
Quand si belle femme est périe.
Tant par pitié, tant par amour,
Jamais n'aurai joië nul jour. »
Elle commencë à pleurer,
La jeune fille à regretter.

Elle prend une fleur vermeille [1] et la met dans la bouche de la morte. Mais voilà qu'au bout de quelques instants, celle-ci revient à elle et soupire. Elle ouvre les yeux :

« Dieu, fait-elle, que j'ai dormi! »
Quand la dame l'ouït parler,
Se prit à remercier Dieu.
Lui demande qui elle était :
« Dame, je suis en Logres née,
Fille d'un roi de la contrée.
Moult ai aimé un chevalier,
Eliduc, le bon soudoyer.
Avec lui il m'a emmenée;
De me tromper fit le péché!
Femme il avait, ne le me dit,
Ni jamais ne m'en pus douter.
Quand de sa femme ouïs parler,
Du deuil que j'eus je me pâmai.
Il m'a trahie, abandonnée.
Bien est folle qui homme croit!
— Belle, la dame lui répond,
Il n'est chose au monde vivante
Qui joië lui pourrait donner,
En vérité on peut le dire.
Il pense que vous soyez morte,
A merveille se déconforte,
Chaque jour vient vous regarder.
Je suis sa véritable épouse;
Moult ai pour lui mon cœur dolent.
Le voyant mener grand douleur,
Savoir voulais où il allait.
Après lui vins, et vous trouvai.
J'ai grand joi(e) que soyez vivante.
Avec moi vous emmènerai
Et à votre ami vous rendrai.
Envers moi je le rendrai quitte,
Et je ferai voiler ma tête. »

1. Cette fleur avait été apportée par une belette pour ressusciter sa compagne.

Les deux femmes quittent la chapelle, et on envoie avertir Eliduc.

Quand vive a trouvé son amie,
A sa femme dit doux merci;
Jamais nul jour n'eut telle joie.

La dame demande congé à son mari, car elle veut se faire nonne.

Qu'il ait celle qu'il aime tant,
Car n'est pas bien ni avenant
Qu'à la fois on ait deux épouses.

Eliduc lui fait construire une abbaye, et elle s'y retire avec trente nonnes.

Eliduc épouse ensuite Guilliadon, et ils vécurent ensemble longtemps en parfaite amour. Mais ils n'avaient pas la conscience tout à fait tranquille; après avoir commencé par faire de grandes aumônes, ils prennent la résolution de se retirer chacun dans un couvent. Eliduc fait construire une abbaye pour lui et met Guilliadon avec sa première femme.

Et la reçut comme sa sœur,
Et moult lui porta grand honneur.
Pour leur ami elles priaient
Afin que Dieu lui fît merci,
Et lui priait aussi pour elles.
Grâce à Dieu firent belle fin.

L'auteur d'*Eliduc* [1] a su rendre ses trois héros également intéressants : le chevalier, amené par une sorte de fatalité à aimer la jeune fille et à lui cacher sa situation, Guilliadon qui croit aimer un homme libre de tout engagement, et qui tombe mourante quand elle apprend la vérité, enfin la femme légitime, si tendre et si résignée. Et les incidents les plus pathétiques naissent du caractère même des personnages : la belle scène entre les deux femmes au moment du réveil de Guilliadon, et le dénoûment qui les réunit dans le même couvent comme deux

tuée d'un coup de bâton par l'écuyer. Il y a dans cet épisode, qui nous paraît singulier, le souvenir d'une vieille croyance populaire.

1. Sur la légende qui se rattache à ce lai, voir une étude très intéressante de M. Gaston Paris dans la *Poésie au moyen-âge*, 2e *série* (Paris, Hachette, 1895, p. 109).

sœurs. Les avances de la jeune fille une fois admises (elles rentrent dans les mœurs, ou tout au moins dans les conventions littéraires du temps), on est séduit par la grâce des scènes d'amour; et la lutte qui se livre dans l'âme d'Eliduc entre sa loyauté et sa passion est dépeinte avec un soin et une sincérité qui nous attachent. Il y a des détails pleins de délicatesse, comme le silence d'Eliduc quand il reçoit le premier présent de Guilliadon. Son embarras devant la déclaration d'amour de la jeune fille est exprimé aussi avec beaucoup de finesse et de sobriété. Ce sont là des qualités qu'il est d'autant plus utile de signaler qu'elles passent pour être rares dans la littérature narrative du moyen âge.

IV. — Chrétien de Troyes et les Romans de la Table ronde.

Question des sources de Chrétien de Troyes; ses premiers romans. — C'est avec Chrétien de Troyes que commence véritablement en France l'histoire des romans arthuriens : car la cour d'Arthur ne joue qu'un rôle très secondaire dans le *Tristan* de Béroul. En 1155, dans son roman de *Brut*, traduction du livre pseudo-historique de Jofroi de Monmouth [1], Wace signale l'existence de contes sur les aventures merveilleuses d'Arthur :

> Tant en ont les conteurs conté
> Et les fableurs ont tant fablé
> Que tout ont fait fables sembler.

C'est aussi Wace qui parle pour la première fois de la Table ronde,

> Dont Bretons disent mainte fable.

Rien ne prouve d'ailleurs que cette invention de la Table ronde soit vraiment bretonne.

Il est donc incontestable qu'il y a eu des contes sur Arthur

1. Nous rappelons que l' « *Histoire* » de Jofroi de Monmouth avait été précédée de la chronique dite de Nennius.

antérieurement aux poèmes français que nous possédons [1], et ces contes devaient être répandus dans le nord de l'Italie dès les premières années du XIIe siècle, comme semblent l'attester les noms d'Artusius et de Walwanus (Gauvain) découverts par M. Pio Rajna [2] dans des chartes d'Italie. Il n'est pas moins sûr qu'un grand nombre des noms propres que nous trouvons dans les romans arthuriens sont d'origine celtique [3]. Mais il est fort possible que les poètes français n'aient emprunté que les noms, et qu'ils aient tiré de leur propre fonds et du fonds commun du folklore les aventures qu'ils prêtent à leurs héros, comme on ne peut nier qu'ils ne doivent à eux seuls leur conception particulière de l'amour et de la vie. Leurs histoires sont tout à fait indépendantes des imaginations de Jofroi de Monmouth, pourquoi ressembleraient-elles davantage aux récits dont nous parle Wace, et qui, eux aussi, probablement, n'avaient de breton que le nom? M. de Villemarqué avait vu dans le recueil gallois des *Mabinogion* la source directe des poèmes de Chrétien; mais on admet aujourd'hui le rapport inverse, ou tout au moins une source commune, sans dépendance.

Les partisans de l'origine celtique des légendes arthuriennes ne s'entendent pas d'ailleurs sur le point d'origine : les uns tiennent pour la grande Bretagne, les autres pour la petite; enfin M. Gaston Paris, tout en croyant que les romans de la Table ronde sont particulièrement gallois, admet comme intermédiaires des poèmes anglo-normands qui seraient aujourd'hui perdus. La thèse de l'origine française a été soutenue par M. W. Fœrster, notamment dans la préface de son édition d'*Érec*.

Chrétien de Troyes est de beaucoup le plus célèbre de nos vieux auteurs de romans. Il avait au moyen âge une très grande réputation, qu'exploitaient les imitateurs étrangers de livres français, en lui attribuant volontiers les œuvres qu'ils traduisaient. Nous ne savons presque rien de sa vie; mais on a pu établir avec une suffisante précision la chronologie de ses

1. Sur le caractère d'Arthur dans l'épopée, voir H. zur Jacobsmühlen, *Zur Charakteristik des Königs Artus im afrz. Kunstepos*, diss. Marburg, 1888.
2. Voir *Romania*, XVII, p. 161-85 et 355-65.
3. Voir Zimmer, *Zeitschr. für franz. Spr. u. Lit.*, XII, 231-256, et XIII, 1-117, et H. Pütz, *ibid.*, XIV, p. 161-210.

œuvres narratives. Le *Tristan*, aujourd'hui perdu, a été composé vers 1160 : viennent ensuite *Erec et Enide*, *Cligès*, *le Chevalier de la Charrette* (vers 1170), *le Chevalier au lion*, enfin *Perceval* (vers 1175).

Le sujet d'*Erec et Enide* peut se résumer en quelques mots. L'amour d'Erec pour sa jeune femme Enide le détourne des « chevaleries », et ses barons en murmurent. Instruit par Enide de ce mécontentement, il part avec elle, refusant toute autre compagnie, et la promène à travers les aventures, l'obligeant à marcher devant lui, avec défense de jamais lui adresser la parole. Ils courent mille dangers, où les jette la témérité d'Erec, et auxquels ils échappent grâce à sa vaillance. Enfin Erec demande pardon à Enide, qui est tout heureuse de retrouver l'affection de son mari. On reconnaît là le thème populaire de la femme innocente persécutée, si souvent traité au moyen âge, et auquel se rattache le conte célèbre de *Grisélidis*. Dans le roman de Chrétien, la persécution est motivée par la faute qu'Enide commet contre l'Amour en se laissant inquiéter par les jugements du monde.

Cligès. — *Cligès* suit immédiatement le roman d'*Erec*, dans l'ordre chronologique, et lui est bien supérieur. Le merveilleux y tient peu de place, les aventures chevaleresques y sont raisonnables et peu nombreuses, et l'intérêt réside presque exclusivement dans l'analyse des sentiments : aucune œuvre ne peut nous donner une idée plus exacte de ce qu'on pourrait appeler « le roman psychologique » du moyen âge, ni nous faire mieux connaître les qualités et les défauts de Chrétien de Troyes [1].

Cligès, fils d'un empereur de Constantinople, et Fénice, fille d'un empereur d'Allemagne, n'ont pu se voir sans éprouver l'un pour l'autre un violent amour qu'ils cachent au fond de leur cœur.

> Ils étaient si beaux, elle et lui,
> Que le rayon de leur beauté
> Faisait resplendir le palais,
> Tout de même que le soleil
> Luit au matin, clair et vermeil.

1. Voir une analyse très détaillée de *Cligès* dans *Revue de philologie française* (Paris, Bouillon, t. VIII, p. 214 et suiv.).



MINIATURE EXTRAITE DU "LANCELOT EN PROSE"

Mais Fénice doit épouser l'oncle de Cligès, empereur régnant de Constantinople, bien que celui-ci ait juré qu'il ne se marierait jamais pour laisser la couronne à son neveu.

Elle ne sait à qui confier son angoisse, et elle ne peut qu'y penser toujours, jour et nuit. Elle y perd son entrain et sa belle mine. Sa vieille nourrice Thessala s'en aperçoit et l'interroge, mettant à son service toutes les ressources de son art de sorcellerie. Fénice craint d'être blâmée par elle, et ne lui fait d'abord qu'une demi-confidence : son mal n'est rien en lui-même, mais c'est d'y penser qui lui fait grand mal et la trouble.

« Comment savoir, sans l'éprouver,
Ce que peut être mal ni bien?
De tous les maux le mien diffère,
Il me plaît et pourtant j'en souffre.
Et s'il peut être un mal qui plaise,
Mon ennui est ma volonté,
Et ma douleur est ma santé.
Ne sais donc de quoi je me plaigne,
Car point ne sais d'où mon mal vient,
Que de ma seule volonté.
C'est mon vouloir qui mal devient,
Mais tant ai d'aise en mon vouloir
Que doucement me fait souffrir,
Et tant de joie en mon ennui
Que doucement malade suis.
N'est-ce point un mal hypocrite
Qui doux me semble et tant m'angoisse?
Nourrice, dites-moi son nom,
Et sa manière et sa nature!
Mais sachez bien que je n'ai cure
De guérir en nulle manière,
Car moult en ai l'angoisse chère. »

Thessala, qui était fort experte, comprend que c'est l'amour qui tourmente sa jeune maîtresse,

Car tous autres maux sont amers,
Hors celui seul qui vient d'aimer.

« Ne craignez rien, dit-elle à Fénice, je sais quel est votre mal, c'est l'amour. Vous aimez, j'en suis certaine, mais je ne vous en ferai point de reproche si vous êtes sincère avec moi. »

Avant de lui faire ses confidences, Fénice demande que Thessala lui promette de n'en parler à personne.

Demoiselle, certes les vents
En parleront plutôt que moi!

« Si vous vous confiez à moi, ajoute-t-elle, je saurai faire que vous en ayez votre joie. » — « Ce serait ma guérison, reprend Fénice. Mais l'empereur me marie, et ce qui me désole, c'est que celui qui me plaît est le neveu de celui que je dois épouser!

Et si de moi il fait sa joie,
Ainsi la mienne aurai perdu.
Mieux voudrais être démembrée
Que notre histoire rappelât
L'amour d'Iseut et de Tristan,
Dont on a dit tant de folies

Que d'en parler j'éprouve honte.
Ne pourrais jamais consentir
A la vië qu'Iseut mena.
L'amour en elle s'avilit,
Car son corps fut à deux rentiers
Et son cœur fut à l'un entier.
Ainsi passa toute sa vie
Qu'aux deux onc ne se refusa.
Cette amour point ne fut louable,
Mais la mienne est toujours durable;
Ni de mon corps ni de mon cœur
Ne sera fait jamais partage.
Qui a le cœur tienne le corps,
Car tous les autres j'en exclus.
Mais comment peut le corps avoir
Celui à qui mon cœur se donne,
Quand mon père à autre me livre
Et je n'y ose contredire!
Quand il sera de mon corps maître,
S'il en fait chose que ne veuille,
Ne convient qu'autre j'y accueille. »

Elle rappelle que l'empereur ne peut se marier sans violer son serment, et elle supplie sa nourrice de trouver un moyen « pour qu'il n'ait jamais part en elle ». Pour rien au monde elle ne voudrait être la cause d'un dommage pour Cligès et donner naissance à un enfant par qui il serait déshérité.

Thessala promet à Fénice de composer un breuvage tel qu'après en avoir bu une fois, son mari rêvera chaque nuit qu'il la possède, et qu'elle pourra sans danger partager son lit. Fénice accepte avec la plus vive reconnaissance ce moyen d'arriver un jour, si tard soit-il, à la réalisation de ses vœux. Car elle ne doute pas que Cligès ne se laisse toucher lorsqu'il saura us tard qu'elle a mené pour lui une telle vie et qu'elle lui a gardé son héritage.

Le soir des noces, c'est Cligès lui-même qui fut chargé par Thessala de verser à son oncle le breuvage, dont il ne soupçonnait pas le merveilleux effet.

Avant de mourir, le père de Cligès lui avait recommandé d'aller éprouver sa valeur à la cour du roi Arthur. Il juge le moment venu de remplir ce devoir, et décide de laisser son oncle et Fénice poursuivre leur route vers Constantinople.

Lorsqu'il alla prendre congé de Fénice, il se mit à genoux devant elle, pleurant si fort qu'il mouillait de larmes sa robe et son hermine. Et il tenait ses yeux inclinés vers la terre, n'osant la regarder en face. Il lui explique qu'il est obligé de partir, et lui dit en la quittant : « Il est juste que je prenne congé de vous, comme de celle à qui je suis tout entier. »

Fénice arrive en Grèce, où elle est honorée comme dame et impératrice; mais son cœur et son esprit sont à Cligès. Elle perd

les belles couleurs que nature lui avait données. Peu lui importent son empire et sa richesse.

Cette heure où Cligès s'en alla,
Et le congé que d'elle il prit,
Comme il changea, comme il pâlit,
Ses larmes et sa contenance,
Sont toujours en sa remembrance,
Et aussi comment il se mit
Si humblement à deux genoux,
Comme s'il la dût adorer.
Moult lui plait de s'en souvenir.
Après, pour bonne bouche faire,
Met sur sa langue, au lieu d'épice,
Un mot que, pour toute la Grèce,
El ne voudrait que qui le dit
Dans le sens où elle le prit
Y eût mis trompeuse pensée.
Point ne goûte autre friandise,
Ni autre chose ne lui plaît.
Ce seul mot la soutient et pait
Et lui apaise tout son mal.
Quand vint le moment du départ,
Dit Cligès qu'il était tout sien!
Ce mot lui est si doux et bon
Que de la langue au cœur lui touche,
Le met au cœur et dans sa bouche
Pour d'autant plus en être sûre.

Elle pense en elle-même : « Pourquoi Cligès aurait-il dit *Je suis tout vôtre*, si l'amour ne le lui avait fait dire? Car je n'ai aucun droit sur lui. N'est-il pas plus noble que moi? Je ne vois que l'amour qui puisse me valoir ce don de sa personne.

Amour, qui me donne à lui toute,
Le me redonne tout sans doute. »

Puis elle craint de s'abuser sur l'importance d'une parole qui peut être une formule de politesse : « On peut dire *Je suis tout vôtre* même à des étrangers.

Mais le vis changer de couleur
Et pleurer moult piteusement.
Les yeux ne me mentirent point
D'où je vis les larmes couler. »

Chrétien de Troyes aurait dû arrêter là les réflexions de Fénice. Mais il les poursuit à travers les minuties du jargon amoureux du temps, et il y consacre encore cent vingt-cinq vers!

Cligès se couvre de gloire à la cour d'Arthur, puis il retourne à Constantinople, mais il reste longtemps encore sans oser avouer son amour à Fénice.

Il se trouvait seul un jour assis près d'elle dans sa chambre. Fénice mit la conversation sur la Bretagne, lui demanda des nouvelles de monseigneur Gauvain, puis lui posa une question sur ce qu'elle craignait si fort, lui demandant s'il aimait dame ou jeune fille de ce pays. Cligès lui répond aussitôt :

« Dame, fait-il, j'aimai de là,
Mais n'aimai rien qui de là fût.
Ainsi qu'une écorce sans bois
Fut mon corps sans cœur en Bretagne.
Depuis que partis d'Allemagne
Ne sais ce que mon cœur devint,
Sinon qu'il vous suivit ici :
Ici mon cœur, et là mon corps.
C'est pourquoi je suis revenu,
Mais mon cœur à moi ne revient;
Ne veux ni ne puis le reprendre,
Et vous, comment avez été
Depuis qu'en ce pays vous êtes?
Quelle joie y avez-vous eue?
Aimez-vous les gens, le pays?
De rien autre enquérir me dois.
— Le pays point ne me plaisait,
Mais aujourd'hui il naît en moi
Une joie et une plaisance,
Que, pour Pavie ou pour Plaisance,
Sachez-le, je ne voudrais perdre.
Je n'en puis mon cœur détacher,
Et ne lui ferai violence.
En moi n'y a rien que l'écorce,
Sans cœur je vis et sans cœur suis.
Jamais en Bretagne ne fus,
Et cependant mon cœur sans moi
S'y engagea ne sais comment.
— Dame, quand y fut votre cœur?
Dites-le moi, je vous en prie,
Si c'est chose que puissiez dire.
Y fut-il quand j'y fus aussi?
— Oui, mais ne l'avez pas connu.
Il y fut tant que vous y fûtes,
Et avec vous s'en éloigna.
— Dieu! Que ne l'ai-je su ni vu?
Certes, dame, je lui aurais
Tenu très bonne compagnie.
— Vous m'eussiez moult réconfortée.
Et bien le devriez-vous faire,
Car je serais moult débonnaire
A votre cœur, s'il lui plaisait
De venir où il me saurait.
— Dame! certes à vous vint-il.
— A moi? Ne vint pas en exil,
Car est allé le mien à vous.
— Dame, ils sont donc ci avec nous
Nos deux cœurs, comme vous le dites,
Car le mien est vôtre à jamais.
— Ami, et vous avez le mien,
L'un à l'autre conviennent bien. »

N'est-ce pas là un véritable « duo » d'amour, d'une inspiration toute lyrique? On ne peut qu'admirer la virtuosité avec laquelle Chrétien de Troyes a su tirer parti d'une idée banale au fond, celle de l'échange des cœurs. Il la manie et la retourne dans tous les sens avec une préciosité délicate, qui laisse à cette déclaration mutuelle d'amour tout son charme d'émotion contenue et discrète.

Fénice explique à Cligès comment elle est restée tout entière à lui, malgré son mariage, grâce à l'artifice de Thessala :

Vôtre est mon cœur, vôtre est mon corps.

Mais elle ajoute qu'il n'obtiendra rien d'elle s'il n'imagine un moyen de l'enlever à son mari de telle sorte que jamais il ne la retrouve et qu'il ne puisse jamais les blâmer, elle ni lui.

Cligès confie son embarras à un fidèle serviteur, qui met à sa disposition un appartement secret qu'il a aménagé dans une tour. Il est convenu que Fénice contrefera la morte, après une

maladie simulée. Pour plus de sûreté, Thessala, à l'insu de Cligès, compose un breuvage qui rend sa maîtresse insensible. On la croit morte, et on lui fait de magnifiques funérailles. Mais pendant la nuit, Cligès fait ouvrir secrètement le cercueil et emporte son amie en la couvrant de baisers.

Comme il ne savait rien du breuvage que Thessala avait fait boire à Fénice, il se désole de la voir demeurer inerte, et la croit véritablement morte. Pendant ce temps, le breuvage commençait à perdre sa force. Fénice, qui entend son ami se lamenter, voudrait pouvoir le réconforter par une parole ou par un regard : elle s'efforce en vain de sortir de sa torpeur, et son cœur se brise d'entendre les plaintes désespérées de Cligès. Enfin elle peut pousser un soupir, et elle dit faiblement et à voix basse :

Ami, ami! Je ne suis pas
Du tout morte, mais peu s'en faut!

Les deux amants passent d'heureux jours dans leur retraite. Mais ils sont découverts, et s'enfuient en Angleterre. Pendant leur fuite, l'empereur succombe à un accès de fureur. Cligès retourne alors à Constantinople où les Grecs le reconnaissent pour leur seigneur et lui donnent son amie pour femme :

De son amie il fit sa femme,
Mais il l'appelle amie et dame,
Car au change elle ne perd mie :
Il l'aime comme son amie,
Et elle lui semblablement
Comme on doit faire son ami.

Mais depuis, les empereurs de Constantinople qui succédèrent à Cligès, hantés par le souvenir de cette aventure, et craignant d'être trompés par leurs femmes, ont pris l'habitude de les tenir enfermées et de ne laisser approcher d'elles que des eunuques.

Le roman de *Cligès* commence par une sorte de long prologue racontant les amours d'Alexandre, père de Cligès, avec Sauredamour, nièce d'Arthur, qui fut la mère de notre héros.

Le Chevalier au lion. — Le roman du *Chevalier au lion* est consacré aux aventures du chevalier Ivain, de la cour d'Arthur.

Un jour de Pentecôte où le roi tenait sa cour à Carduel, dans le pays de Galles, ses chevaliers devisaient entre eux. L'un d'eux se mit à raconter une aventure qui cependant ne s'était pas terminée à son honneur. Il avait fait la rencontre, dans la forêt de Broceliande, d'un vilain monstrueux, gardeur de taureaux sauvages, sur les indications duquel il s'était dirigé vers une source merveilleuse, abritée par un pin de toute beauté; près de la source se trouvait un « perron » d'émeraude; un bassin d'or était suspendu au pin par une longue chaîne. Quoique averti des effets terribles qui devaient en résulter, il avait répandu, avec le bassin d'or, de l'eau de la source sur le perron. Aussitôt une tempête épouvantable s'était abattue autour de lui sur la forêt, avec pluie, grêle, éclairs et coups de foudre. Une fois l'orage apaisé, il avait vu le pin couvert d'oiseaux qui chantaient harmonieusement; et il s'abandonnait au charme de cette musique, lorsqu'un chevalier était arrivé sur lui avec un grand bruit, l'accusant d'avoir, en déchaînant la tempête, saccagé sa forêt et ébranlé son château; puis le chevalier l'avait attaqué, désarmé, désarçonné, et l'avait laissé « honteux et mat ».

A ce récit, un autre chevalier de la cour d'Arthur, Ivain, déclare qu'il ira venger la honte de son compagnon.

Survient le roi, à qui on raconte l'aventure, et qui déclare de son côté qu'avant quinze jours il ira voir la fontaine magique, accompagné de tous ceux qui voudront. Ivain, craignant que dans l'expédition royale un autre que lui ne soit désigné pour combattre le chevalier mystérieux, part le premier sans en rien dire à personne; il réussit à trouver la fontaine, déchaîne la tempête, et se bat vaillamment contre le chevalier, qu'il blesse à mort et qu'il poursuit jusque dans son château. Mais la porte se referme derrière lui, et il courrait les plus grands dangers si une jeune suivante du nom de Lunette, qu'il a jadis accueillie avec bienveillance à la cour, où elle venait porter un message, ne lui sauvait la vie en lui donnant un anneau qui le rend invisible. Il devient bientôt amoureux de la veuve de sa victime, qu'il peut voir sans en être vu, et Lunette le sert encore en amenant habilement la dame à l'idée d'épouser le vainqueur de son premier mari, qui sera le meilleur défenseur de ses droits, de ses domaines et de la fontaine merveilleuse. Il y a là une

ébauche curieuse d'étude psychologique[1] : mais la rapidité de l'évolution dans l'esprit de la dame nous éloigne du roman proprement dit pour nous rapprocher du fableau : c'est au fond le conte célèbre de la « Matrone d'Ephèse ».

Le mariage venait d'être célébré, lorsque le roi Arthur arrive à la fontaine avec ses chevaliers ; il verse l'eau sur le perron, et la tempête accoutumée se produit. Ivain accourt aussitôt ; nul ne le reconnaît, car son armure le couvre entièrement ; il livre combat au chevalier qu'on lui oppose et qui n'est autre que le sénéchal Keu ; il le désarçonne et se nomme alors. Puis il raconte son histoire, et invite le roi à passer quelques jours dans son château. Au milieu des fêtes qu'Ivain donne à ses amis, Gauvain le décide à partir avec eux : « Seriez-vous de ceux, lui dit-il, que leurs femmes rendent moins vaillants? Femme a tôt repris son amour, et il est juste qu'elle « déprise » celui dont la valeur décroît. Venez combattre en notre compagnie dans les tournois, vous n'en serez que mieux aimé au retour. » Il suit ce conseil, demande congé à sa femme, et part non sans verser d'abondantes larmes. Mais il s'oublie bien au delà du terme que sa dame lui a assigné, et il reçoit d'elle défense formelle de revenir.

Fou de désespoir, il s'enfuit de la cour et commence une vie d'aventures où il trouve des occasions nombreuses de protéger les faibles et les innocents. Un lion, qu'il a sauvé de la mort en tuant un serpent qui l'étreignait, s'attache à lui par reconnaissance et l'accompagne partout, se jetant au besoin sur ses ennemis, et chaque soir se couchant à ses pieds. Chrétien de Troyes nous montre Ivain portant sur son écu son lion blessé :

S'en allait pensif et dolent
Pour son lion, qu'il lui fallait
Porter, car suivre ne le peut.
Sur son écu lui fait litière.
Quand il lui eut faite sa couche,
Plus doucement qu'il peut le couche,
Et l'emporte tout étendu
Dedans l'envers de son écu.

1. Cet épisode est longuement analysé dans la *Revue de philologie française* (Paris, Bouillon, t. IX, p. 177).

La renommée du chevalier au lion se répand dans le pays, car nul ne réclame inutilement son aide; c'est ainsi qu'il est ramené un jour à la cour d'Arthur, où il doit prendre la défense d'une noble demoiselle que sa sœur veut déshériter. Gauvain s'est fait le champion de l'usurpatrice, dont il croit la cause bonne. Les deux chevaliers sont mis en présence et se battent tout un jour sans se connaître. Sur le soir, après une lutte sans résultat, ils s'adressent des félicitations réciproques, se demandent leurs noms, se reconnaissent et se jettent dans les bras l'un de l'autre. Ils rivalisent de générosité, chacun d'eux voulant avoir été vaincu : « C'est moi! — C'est moi! » disent-ils à tour de rôle. Il semble qu'il y ait là un souvenir du « *Me, me, adsum qui feci* » de Virgile.

Mais Ivain ne peut vivre sans sa dame, il retourne à la fontaine merveilleuse, fait naître tempêtes sur tempêtes, et grâce aux bons offices de Lunette, qui use encore d'un habile stratagème, il rentre en grâce auprès de sa dame, qui consent à lui pardonner.

Beaucoup de romans en vers de la Table ronde sont construits d'après la même « formule » que le *Chevalier au lion*. Au début du poème, il est question d'une aventure extraordinaire, presque impraticable : le héros du roman, qui souvent vient à peine d'arriver à la cour d'Arthur, entreprend l'aventure, la mène à bonne fin, puis accomplit quantité d'autres prouesses; il arrive à épouser une princesse de toute beauté et de toute richesse, et c'est près d'elle que l'auteur l'abandonne en terminant son récit. Parmi les auteurs de ces romans, le plus connu est Raoul de Houdan, auquel nous devons *Méraugis de Portlesguez*; il avait aussi composé des poèmes allégoriques dont Guillaume de Lorris s'inspira pour écrire le *Roman de la Rose*. Les contemporains faisaient un tel cas de Raoul de Houdan qu'ils le plaçaient presque au même rang que Chrétien de Troyes. Les romans dont nous venons de parler sont appelés par M. Gaston Paris « romans biographiques », par opposition à ceux qui racontent des épisodes isolés, comme beaucoup de romans consacrés à Gauvain, et comme le « Chevalier de la charrette ». Il n'y a pas d'ailleurs de distinction fondamentale entre ces deux catégories, car les romans dits biographiques se limitent

souvent à une période assez restreinte de la vie du héros; ils n'ont pas l'ampleur des grandes compilations dont il sera question plus loin.

Le Chevalier de la charrette. — Vers la même époque que le *Chevalier au lion*, Chrétien écrivait pour la comtesse Marie de Champagne le *Chevalier de la charrette* [1], que nous allons analyser, en insistant particulièrement sur l'épisode capital des amours de Lancelot et de Guenièvre.

Arthur tenait sa cour solennelle, un jour d'Ascension, lorsqu'arrive un chevalier insolent, qui rappelle qu'il a déjà fait prisonniers un bon nombre de chevaliers et de dames de la terre d'Arthur; il défie le roi en lui proposant de confier la reine à un seul chevalier, qui la mènera dans le bois voisin, et qui s'y battra avec lui : si ce champion sort vainqueur du combat, les prisonniers seront rendus. Sinon, la reine ira rejoindre les captifs.

Le sénéchal Keu use d'un artifice pour être chargé de la périlleuse mission : il feint de vouloir quitter le service d'Arthur, puis consent à rester à la condition qu'on lui promette de lui accorder ce qu'il voudra demander; il obtient cette promesse, et demande aussitôt à emmener la reine dans le bois pour la défendre contre l'inconnu. Arthur est lié par sa parole et laisse partir Guenièvre non sans de vifs regrets.

Gauvain reproche à son oncle d'avoir cédé à la folle exigence de Keu, et propose au moins de les suivre, pour savoir ce qui va se passer. Ils partent tous, mais comme ils approchaient de la forêt, ils en voient sortir le cheval de Keu, les rênes rompues, la selle brisée, l'étrivière teinte de sang.

Gauvain chevauche bien loin devant les autres, dont il ne sera plus question. Il rencontre un chevalier, en compagnie duquel il a plusieurs aventures extraordinaires. A un moment donné, le compagnon de Gauvain, qui a perdu son cheval, accepte, après une courte hésitation, de monter sur une charrette conduite par un nain. « C'était, dit Chrétien de Troyes, un déshonneur, car les charrettes servaient alors de pilori. » Mais le nain avait promis au chevalier, s'il consentait à monter sur sa char-

1. La fin du roman est l'œuvre d'un ami de Chrétien, Godefroi de Lagni.

rette, de lui faire voir la reine le lendemain matin. Comme ils approchent d'un château, tous les gens qu'ils rencontrent se moquent du chevalier « charretier » et le huent. Ils sont accueillis dans le château par une belle demoiselle, et le compagnon de Gauvain couche dans le « lit périlleux » : à minuit une lance garnie d'un pennon de feu descend sur lui comme la foudre, mais elle le blesse à peine[1]. Le lendemain, après la messe, il était assis, pensif, à la fenêtre du château, construit sur une roche à pic, lorsqu'il voit passer un chevalier blessé, porté sur une litière, et la reine à cheval, menée par un grand chevalier. Il voudrait la rejoindre, et on l'empêche, non sans peine, de s'élancer par la fenêtre.

Un peu plus tard, Gauvain et le chevalier de la charrette rencontrent dans un carrefour une autre belle demoiselle qui leur apprend que la reine a été prise par Méléagant, fils du roi Bademagu, et qu'on ne peut entrer dans le royaume de Bademagu que par deux ponts périlleux, le pont sous l'eau et le pont de l'épée ; ce dernier est le plus mauvais des deux. Ils décident qu'ils passeront chacun par un chemin différent. Gauvain choisit le pont sous l'eau, et le chevalier de la charrette prend le chemin qui mène au pont de l'épée.

Nous n'entrerons pas dans le détail des aventures bizarres par lesquelles passe le chevalier[2]. Il franchit le pont de l'épée et sort vainqueur du combat contre Méléagant. A ce moment nous apprenons que le chevalier mystérieux n'est autre que Lancelot.

Lancelot prie le roi Bademagu de le conduire vers la reine Guenièvre, qui a assisté au combat.

Lorsque la reine voit le roi
Qui tient Lancelot par le doigt,
S'est en face de lui dressée,
Et fait mine de courroucée :
Point ne bronche ni ne dit mot.
— « Dame, voyez-ci Lancelot,
Fait le roi, qui vient pour vous voir :
C'est chose qui moult vous doit plaire. »
Elle dit : « Il ne me plaît guère ;
De sa vuë je n'ai que faire !

1. Cet épisode du lit périlleux se retrouve dans d'autres romans arthuriens ; la lance ne peut épargner que le meilleur chevalier du monde.

2. Voir quelques-unes de ces aventures et le duel avec Méléagant dans *Revue de philologie française*, t. IX, p. 188.

— Comment, dit le roi, oubliez-vous donc qu'il a mis pour vous sa vie en mortel péril? — Il a mal employé sa peine, et je ne lui en sais point de gré. »

Voici Lancelot plein de trouble.
Il lui répond moult humblement,
En manière de fin amant :
« Dame, certes, j'en ai grand peine
Et n'ose demander pourquoi. »
Ne voulut un seul mot répondre,
Mais est en une chambre entrée,
Et Lancelot, jusqu'à l'entrée,
Des yeux et du cœur la convoie.
Mais aux yeux fut courte la voie,
Car trop était la chambre près;
Et ils fussent entrés après
Moult volontiers, s'il pouvait être.
Le cœur est plus seigneur et maître
Et de beaucoup plus grand pouvoir :
Après elle est outre passé,
Et les yeux sont restés dehors,
Pleins de larmes, avec le corps.

Le roi conduit Lancelot près du sénéchal Keu, qui lui reproche de l'avoir déshonoré. — « Comment cela? — En faisant ce que je n'ai pu faire. » Keu raconte à Lancelot qu'il a été parfaitement soigné par le roi, mais qu'il souffre encore de ses blessures. Il lui dit aussi que Bademagu a très bien gardé la reine, et qu'il ne l'a laissé voir à son fils qu'en public.

« Mais est-ce vrai ce qu'on me dit,
Qu'elle a vers vous si grand courroux,
Et que n'a voulu, devant tous,
Vous adresser une parole?
— Vérité vous en a-t-on dite,
Fait Lancelot. Me sauriez-vous
Dire pourquoi elle me hait? »
Il lui répond qu'il ne le sait
Mais s'en merveille étrangement.
— « Or, soit à son commandement! »
Fait Lancelot, qui mieux n'en peut.
Et dit : « Il me faut congé prendre,
Et chercher monseigneur Gauvain
Qui est entré en cette terre.
Convenus sommes qu'il viendrait
Tout droit jusq'au pont dessous l'eau. »

Lancelot va prendre aussi congé du roi, et part. La reine avait déclaré qu'elle resterait jusqu'à ce qu'elle sût des nouvelles de Gauvain.

Cependant les gens du pays, qui ne savent pas ce qui s'est passé, croient faire plaisir au roi en s'emparant de Lancelot, qu'ils ramènent attaché sur le dos d'un cheval. Le bruit se répand qu'il est mort, et la reine se reproche amèrement sa cruauté : « Quand mon ami vint devant moi, j'aurais dû lui faire fête, et je n'ai seulement pas voulu l'entendre.

Quand mon regard et ma parole
Lui refusai, fus-je point folle?
Folle! Bien plus, que Dieu me garde!
Cruelle fus et félonesse.
Et je pensai en faire un jeu!
Mais ainsi ne le pensa pas,
Et ne me l'a point pardonné.
Nul, hors moi, ne lui a donné
Le coup mortel...
Dieu! Pourrai-je avoir le pardon
De ce meurtre et de ce péché?
Non point! Plus tôt seront séchés

Tous les fleuves, la mer tarie.
Hélas! Com fusse confortée
Si une fois, avant sa mort,
Je l'eusse entre mes bras tenu!
Puisqu'il est mort, serais coupable
De ne tant faire que je meure.
Mais mauvais est qui veut mourir,
Plutôt que pour ami souffrir.
J'irai plutôt long deuil menant :
Mieux veux vivre et souffrir les coups
Que mourir pour avoir repos! »

Dans sa douleur elle reste deux jours sans manger ni boire, et le bruit court qu'elle est morte. Il se trouve assez de gens pour porter les nouvelles, plutôt les mauvaises que les bonnes. On dit à Lancelot que sa dame est morte, et il veut se tuer sans répit : de sa ceinture il fait un nœud coulant qu'il attache à l'arçon de sa selle, et il se laisse glisser à terre. Mais ceux qui chevauchaient à côté de lui le relèvent et tranchent le nœud. Il est désespéré de ne pouvoir mourir :

« Ah! Mort! J'aurais dû me tuer
Le jour où ma dame la reine
Me montra mine courroucée!
Ne le fit sans une raison,
Mais je ne sais quelle elle fut;
Et si je l'eusse pu savoir,
Avant que Dieu reçût son âme
J'aurais bien amendé mes torts
A quelque prix qu'il lui eût plu,
Pourvu qu'elle eût de moi pitié.
Dieu! Ce forfait, quel peut-il être?
Que je montai sur la charrette?
Ne connaît pas les lois d'Amour
Celui qui m'en a fait reproche;
Car c'est amour et courtoisie
Tout ce qu'on fait pour son amie.
Pour elle me semblait honneur
Même d'aller sur la charrette.
Ne peut qu'accroître sa valeur
Qui fait tout ce qu'Amour commande,
Et tout est pardonnable chose.
Failli est qui faire ne l'ose.

Sur ces entrefaites, on apprend que la reine n'est pas morte, et la reine apprend de son côté que Lancelot est vivant, mais qu'il a voulu se tuer pour elle.

Épisode des amours de Lancelot et de Guenièvre. — Dès que Lancelot est de retour, Bademagu le mène vers la reine : la joie l'avait rendu si léger qu'il lui semblait avoir des ailes.

Cette fois ne laissa tomber
La reine ses yeux vers la terre;
Joyeusement l'alla chercher,
Et l'honora à son pouvoir.
Elle le fit près d'elle asseoir,
Puis parlèrent à grand loisir
De ce qui leur vint à plaisir;
Et la matière ne manquait,
Amour assez leur en donnait.
A la reine il a dit tout bas :
« Dame, fait-il, moult me merveille
Pourquoi tel accueil vous me fîtes,
Avant hier, lorsque vous me vîtes.
Lors je ne fus comme aujourd'hui
Si hardi pour le demander.
Mon forfait suis prêt d'amender,
Dame, dès que me l'aurez dit.
— Comment! Mais vous avez eu honte
De la charrette, et y montâtes
Moult à regret, en hésitant.

C'est pour cela que n'ai voulu
Vous parler ni vous regarder.
— Une autre fois, que Dieu me garde,
Fait Lancelot, de tel méfait!
Dame, recevez mon excuse,
Et si pour Dieu vous me devez
Pardonner mon tort, le me dites.
— Ami, vous en êtes tout quitte,
Fait la reine, et je vous pardonne.
— Dame, fait-il, à vous merci!
Mais je ne vous puis point ici
Tout dire ce que je voudrais.
Volontiers je vous parlerais
Plus à loisir s'il pouvait être. »

La reine lui montre une fenêtre « de l'œil et non du doigt », et lui dit d'y venir la nuit par le verger, quand tout le monde dormira :

« Serai dedans et vous dehors;
Céans vous ne pourrez entrer,
Et je ne pourrai point venir
A vous, hors de bouche ou de main.
Mais, s'il vous plaît, jusqu'à demain
Y serai pour amour de vous. »

Ils ne pourront se réunir, parce que le sénéchal Keu, malade des plaies dont il est couvert, est couché dans la chambre de la reine, et que la porte est fermée et bien gardée.

Lancelot est si joyeux qu'il ne lui souvient d'aucun de ses ennuis; mais le jour lui paraît interminable. Dès que la nuit est venue, il dit qu'il est fatigué et qu'il a besoin de repos.

Bien pouvez savoir et comprendre,
Vous qui en avez fait autant,
Que n'eût dormi pour rien au monde.
Tout doucement il se leva,
Et par bonheur il se trouva
Qu'il ne luisait étoile ou lune;
En la maison point de chandelle,
Ni lampe ni lanterne ardant.

Une partie du mur du verger s'était récemment effondrée; il passe par la brèche sans que nul l'aperçoive, et se tient coi à la fenêtre, attendant la reine. Elle arrive bientôt, n'ayant sur les épaules qu'un court manteau d'écarlate.

Et l'un près de l'autre s'approche,
Tant que main à main s'entretiennent.

La fenêtre était garnie de gros fers; Lancelot, qui supporte impatiemment d'être séparé de son amie, se fait fort d'entrer quand même, si la reine le permet. Elle lui fait remarquer que

les barreaux sont si solides qu'il ne pourra les plier ni les briser, ni en arracher un seul.

— « Dame, n'ayez aucune crainte!
Le fer, je crois, rien n'y vaudra.
Rien, hors vous, ne me peut tenir
Que bien ne puisse à vous venir.
Si vous m'en donnez le congé,
Pour moi la route est toute libre.
Mais si point il ne vous agrée,
Ne voudrais pour rien y passer. »

La reine accepte, et va se recoucher, dans la crainte que le sénéchal se réveille au bruit. Lancelot assure d'ailleurs qu'il ne fera aucun bruit. Il tire les barreaux, les fait plier et les descelle. Le fer était si tranchant qu'il s'entaille deux doigts et que le sang coule; mais il n'y prend pas garde, car il a autre chose en tête.

La fenêtre n'était point basse,
Cependant Lancelot y passe
Très vite et très légèrement.
En son lit il voit Keu dormant.
Et puis vient au lit de la reine.
Profondément il la salue :
La vénérait plus que relique.
La reine son salut lui rend,
Ses bras lui tend et l'en enlace,
Et près d'elle en son lit l'attire,
Et le plus bel accueil lui fait.
Or a Lancelot ce qu'il veut,
Quand la reine ainsi l'a reçu
Et qu'il la tient entre ses bras.
Tant lui est son jeu doux et bon,
Et de baiser et de sentir,
Que il leur advint sans mentir
Une joie et une merveille
Telle que jamais sa pareille
Ne fut racontéë ni sue.
Mais par moi toujours sera tue,
Car certes ne doit être dite.
Ce fut une joië d'élite
Et la plus délectable, celle
Que le conte nous tait et cèle.

Le jour vient, et Lancelot est obligé de quitter son amie :

Le corps s'en va, le cœur séjourne,
Mais de son corps tant il y reste
Que les draps sont tachés et teints
Du sang qui lui coula du doigt.

Il franchit la fenêtre, redresse les barreaux et les remet en place, si bien qu'il n'y paraît plus rien. Avant de s'éloigner, il fait une génuflexion devant la chambre qu'il vient de quitter, comme devant un autel.

La reine, cette matinée,
Dedans sa chambre encourtinée
S'était doucement endormie.
De ses draps ne se doutait mie
Qu'ainsi fussent tachés de sang.

Mais Méléagant, entrant ce matin-là dans la chambre, voit les traces sanglantes, et s'aperçoit que le lit du sénéchal est taché de même, car, pendant la nuit, ses plaies s'étaient rouvertes.

Lors dit : « Dame, or j'ai trouvé
Tels nouvelles que je voulais.
Il est bien vrai qu'agit en fou
Qui de femme garder se peine :
Son travail y perd et sa peine.
Contre moi vous défend mon père;
De moi vous a-t-il bien gardée!
Mais malgré lui le sénéchal
Cette nuit vous a regardée
Et fit de vous tout son plaisir.
La chose sera bien prouvée. »

La reine, rouge de honte, répond qu'elle a saigné du nez pendant la nuit, et elle le croit en effet. Méléagant va chercher son père, lui raconte ce qu'il a vu, et le conduit dans la chambre. Bademagu n'en peut croire ses yeux. La reine déclare « qu'elle ne met pas son corps en foire », et que le sénéchal est trop loyal pour lui avoir fait pareil outrage. De son côté, Keu proteste vivement de son innocence; il veut la prouver les armes à la main :

« Vous n'avez besoin de bataille,
Fait le roi, trop êtes malade. »

Cependant la reine mande en secret Lancelot et dit au roi qu'elle aura un chevalier qui défendra le sénéchal de cette accusation. Lancelot arrive dans la chambre, déjà pleine de chevaliers. Il apprend ce qui se passe, et déclare qu'il est prêt à la bataille pour attester l'innocence de Keu.

La suite a pour nous moins d'intérêt. Lancelot est victime de la trahison de Méléagant, qui le fait emprisonner; mais à la fin du roman, dans la partie écrite par Godefroi de Lagni, le traître reçoit sa punition : Lancelot lui tranche la tête. Nous relèverons seulement un épisode qui se place aussitôt après le retour de la reine à la cour d'Arthur : Lancelot prend part à un tournoi, revêtu d'une armure d'emprunt, sous laquelle personne ne le reconnaît, excepté la reine qui, pour l'éprouver, lui fait dire à deux reprises de se conduire « au pis »; et pour obéir à sa dame, en fidèle observateur des commandements de l'amour

courtois, Lancelot se comporte du pis qu'il peut et se couvre de ridicule. Mais, lorsqu'il est autorisé à faire *au mieux*, il prend sa revanche et émerveille tous les assistants par sa bravoure.

En intitulant son poème « le Chevalier de la charrette » et non pas « Lancelot », Chrétien a voulu piquer la curiosité de ses premiers lecteurs [1]. Ni le titre ni toute la première partie du récit ne laissent deviner quel est le chevalier mystérieux, parti à la recherche de la reine et triomphant, pour la retrouver, des difficultés les plus insurmontables. Lancelot est nommé pour la première fois au moment où il combat contre Méléagant sous les yeux de Guenièvre. Il y a bien d'autres mystères dans le roman : on voit surgir des personnages qui jouent un rôle dans un épisode et qui disparaissent ensuite sans qu'on puisse saisir la raison de leur intervention momentanée; la reine connaît l'aventure de la charrette, et nous ne voyons pas comment elle a pu l'apprendre, etc., etc. Un certain nombre de ces obscurités peuvent être le résultat d'une simple négligence de composition; mais d'autres sont certainement voulues et destinées à intriguer le lecteur.

C'est dans le *Chevalier de la charrette* qu'on voit apparaître pour la première fois l'amour de Lancelot et de Guenièvre. Chrétien, en l'imaginant, lui a donné tous les caractères de l'amour courtois tel que le présentaient les poètes lyriques, tel aussi que le concevait la comtesse Marie de Champagne (à qui le roman est dédié), si l'on en croit le curieux *Art d'aimer*, écrit en latin par André le Chapelain au commencement du XIIIe siècle [2].

Perceval. — *Perceval*, écrit pour Philippe d'Alsace, comte de Flandre, est le dernier roman de Chrétien de Troyes; car, d'après le témoignage d'un de ses continuateurs, c'est la mort qui l'empêcha d'achever cet ouvrage. La mère de Perceval avait perdu son mari et ses deux autres fils tués dans des tournois, et pour soustraire son dernier fils, alors âgé de deux ans, à un sort pareil, elle s'était retirée avec lui dans la partie la plus sauvage

1. Il y avait aussi dans ce titre une antithèse, qui n'était pas pour déplaire à Chrétien.

2. E. Trojel, *Andreæ Capellani regii Francorum De Amore libri tres* (Havniæ, 1892, in-12). Sur une traduction d'André le Chapelain en vers du XIIIe s., cf. *Romania*, XIII, 403.

de ses domaines, bien décidée à ne jamais permettre qu'on lui parlât de chevalerie. Mais le jeune Perceval fait en pleine forêt la rencontre de deux chevaliers dont l'aspect lui cause la plus grande surprise. Il leur demande le nom et la raison d'être des différentes pièces de l'armure, et, rentré chez lui, déclare à sa mère qu'il veut mener la vie de chevalier. Aucune considération, aucune prière ne peut le retenir : il part, et commence la série ordinaire des aventures. Un jour, dans le château du *roi pêcheur*, il voit passer devant lui un plat mystérieux, un *graal*, à propos duquel il n'ose demander aucune explication. Le roman de Chrétien, étant resté inachevé, fut continué sous deux formes, également incomplètes, qui paraissent indépendantes l'une de l'autre, et enfin terminé par d'autres auteurs, de trois façons différentes. C'est dans les continuations que le « graal » est identifié avec le vase où Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ, et que Perceval, apprenant les vertus miraculeuses de la précieuse relique, se lance dans de nouvelles aventures pour la retrouver, la retrouve en effet, et en hérite après la mort du « roi pêcheur ». Le jour où il mourut lui-même, le Saint-Graal fut enlevé aux cieux.

Le *Perceval* de Chrétien a été imité à l'étranger, notamment par Wolfram d'Eschenbach ; le poème de Wolfram a un dénoûment particulier et une longue et curieuse introduction, dont l'origine n'est pas établie.

Après Chrétien de Troyes, le poète qui a le plus contribué à la formation des légendes arthuriennes est le chevalier franc-comtois Robert de Boron, qui écrivit, lui aussi, vers le commencement du XIIIe siècle, un *Perceval*. Ce poème est perdu ; mais nous avons une rédaction en prose qui en dérive selon toute vraisemblance. Perceval y conquiert le Saint-Graal, et le roman se termine par le récit de la mort d'Arthur d'après Jofroi de Monmouth. Enfin nous possédons un troisième *Perceval*, très différent des deux premiers [1].

1. Sur le *Parsifal* de Wagner, et en général sur les adaptations wagnériennes des romans courtois, voir H. S. Chamberlain, *Das drama Richard Wagners*, Leipzig, 1892, — Kufferath, *Parsifal*, Paris, 1890. — Alfred Ernst, *L'art de Richard Wagner, l'œuvre poétique*, Paris, 1893, — enfin et surtout R. Wagner, *Gesammette Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 10 vol., in-8, t. I-IX, 1871, t. X, 1882.

Le grand « Lancelot » en prose. — D'autres romans perdus, pour plusieurs desquels il nous reste des traductions étrangères, servirent de transition entre le *Chevalier à la charrette* de Chrétien et les trois *Perceval* d'une part, et d'autre part le grand *Lancelot* en prose, compilé vers 1220, qui devint la forme définitive de ces diverses aventures, celle qui se conserva jusqu'au xv[e] siècle et qui obtint alors, grâce à l'imprimerie, un nouveau succès. Le grand *Lancelot* en prose, qui commence à la naissance et finit à la mort de Lancelot, contient en effet, outre les aventures de son héros principal, celles de Perceval et de beaucoup d'autres chevaliers de la Table ronde, le récit de la « quête » du Saint-Graal, et les derniers événements du règne d'Arthur. La gloire de la conquête du Graal y est donnée non plus à Perceval, mais à Galaad, fils de Lancelot.

Cette vaste compilation ne peut être analysée ici, même sommairement. Lancelot y est présenté comme aimant la reine Guenièvre depuis le jour où il a été armé chevalier; lorsque, après de nombreux exploits, il trouve l'occasion et le courage de lui avouer ses sentiments, elle ne peut résister à la prière d'un tel héros, et sur-le-champ, en gage d'amour, elle lui offre et lui donne un baiser. A travers bien des épreuves, il lui demeure toujours fidèle, et ce n'est qu'à la suite d'un enchantement, croyant être dans ses bras, qu'il engendre Galaad, le futur conquérant du Saint-Graal. Les deux amants finissent leur vie sous l'habit religieux : après la terrible bataille où Arthur et le traître Mordret s'entretuèrent et qui mit fin aux aventures de la Table ronde (car « il n'en échappa que trois hommes, dont le roi Arthur en était l'un, qui était navré à mort »), la reine s'était fait religieuse, pour éviter les fureurs des fils de Mordret, et Lancelot[1], après avoir vengé Arthur sur les fils du traître, ayant perdu ses amis et sa dame, se fit lui-même ermite.

Avant le grand épisode de la trahison de Mordret et de la mort d'Arthur, les aventures du Graal avaient aussi pris fin. De tous les chevaliers qui étaient partis à la « quête » du Saint-Graal, trois seulement, Boort, Perceval et Galaad purent entrer

1. Dans un autre roman du xii[e] siècle, dont il ne reste qu'une traduction allemande, Lancelot a des aventures qui diffèrent considérablement de celles que lui prêtent Chrétien et l'auteur du grand *Lancelot* : il épouse la belle Iblis et termine paisiblement sa vie près d'elle.

dans le « palais spirituel » : là, devant une table d'argent, sur laquelle reposait le Graal, couvert d'un voile de soie rouge, ils venaient prier chaque matin. Un jour, « Galaad vit un homme vêtu en semblance d'évêque, qui était à genoux devant la table, et puis alla chanter la messe de la glorieuse mère de Dieu. Et quand il fut au secret de la messe, il appela Galaad et lui dit : « Avance, serviteur de Jésus-Christ, tu verras ce que tu as tant demandé. » Il s'approcha, et commença à voir le saint vase dans toute sa beauté [1], et sitôt qu'il l'eut vu, il commença à trembler merveilleusement. Lors tendit ses mains et dit : « Seigneur Dieu, je te rends grâce de ce que tu m'as accompli mon désir. » Lors commença ses prières et dit : « Or vois-je bien les grandes merveilles du Saint-Graal, et je te prie, mon Dieu, que je trépasse de ce monde et que j'aille en paradis. » Sitôt que Galaad eut fait sa prière à Notre Seigneur, le prudhomme qui était revêtu en semblance d'évêque prit le *corpus domini* et le donna à Galaad et il le reçut en grande dévotion. Et le prudhomme lui dit : « Galaad, sais-tu qui je suis? — Non, seigneur, si vous ne me le dites. — Or, sache, Galaad, que je suis Josephus, le fils de Joseph d'Arimathie, que Notre Seigneur t'a envoyé pour te faire compagnie. Et sais-tu pourquoi il m'y a envoyé plutôt qu'un autre? Parce que tu me ressembles en deux choses, l'une en ce que tu as vu les merveilles du Saint-Graal, l'autre en ce que tu es resté vierge comme moi. » Quand le prudhomme eut ainsi parlé, Galaad vint à Perceval et à Boort et les baisa, puis il dit à Boort : « Seigneur, saluez de ma part, s'il vous plaît, monseigneur Lancelot du Lac mon père, sitôt que vous le verrez. » Puis retourna Galaad devant la table et se mit à genoux; mais il n'y eut guère été quand il tomba à terre, car l'âme lui était partie du corps, et les anges l'emportèrent, faisant grand joie, devant notre Seigneur. Après que Galaad fut trépassé, ses deux compagnons furent témoins d'une grande merveille, car une main vint du ciel, qui prit le saint vase et la lance, et l'emporta tellement qu'il ne fut onques depuis vu. »

On a remarqué combien il était étrange que la légende du

1. Le Graal a déjà été vu, à diverses reprises, par plusieurs chevaliers et par Galaad lui-même, qui l'a porté dans le palais spirituel avec l'aide de ses compagnons, mais il le voit alors « plus évidemment », dit le texte, qu'on ne l'a jamais vu.

Saint-Graal, où triomphe la chasteté la plus parfaite, se fût greffée sur la légende arthurienne qui est la glorification de l'amour le plus sensuel et le plus passionné. Cette opposition des deux légendes est indiquée nettement, et leur fusion est ingénieusement expliquée par l'auteur du *Lancelot* en prose, dans l'épisode de la conception de Galaad.

Lancelot a été conduit dans le cimetière merveilleux, près de la tombe sur laquelle on lisait l'inscription suivante : « Cette dalle ne sera levée que par celui qui doit donner naissance au lion royal ; celui-là pourra facilement la soulever, et il engendrera le grand lion royal en la fille du roi de la terre Foraine. » Lancelot réussit dans cette épreuve ; mais on savait qu'il aimait la reine Guenièvre, et on ne doutait pas qu'en raison de cet amour il ne se refusât à réaliser la prophétie. On use alors d'un stratagème ; il boit sans méfiance un breuvage qu'on lui présente, et aussitôt ses idées s'égarent ; on lui fait prendre la fille du roi pour son amie Guenièvre, et il passe une nuit près d'elle.

« Lancelot, dit le roman, pensant que ce fût sa dame la reine, la connut en péché et en luxure, contre Dieu et contre Sainte-Église. Et cependant le Seigneur, en qui toute pitié abonde, et qui ne juge point à la rigueur selon le forfait des pécheurs, leur donna d'engendrer et de concevoir tel fruit que, à la place de la fleur de virginité qui là fut corrompue et violée, fut conçue une autre fleur, de la douceur de laquelle maintes terres furent repues et rassasiées ; car de cette fleur perdue fut procréé Galaad le vierge, le très souverain, celui qui mit à fin les aventures du royaume d'Arthur et acheva la quête du Saint-Graal. »

Joseph d'Arimathie. — On ne se contenta pas de raconter la *quête* du Saint-Graal par les chevaliers d'Arthur, on reprit l'histoire de la précieuse relique à ses origines, et Robert de Boron écrivit un *Joseph d'Arimathie* (ou *le Saint-Graal*), qui fut bientôt traduit en prose, puis remanié et allongé. Nous donnerons une analyse rapide d'un épisode particulièrement important de ce roman, sous sa dernière forme.

Josephe, fils de Joseph d'Arimathie, a converti un prince païen et l'a baptisé sous le nom de Nascien. Après son baptême, Nascien est en butte aux attaques de ses ennemis. Jeté en prison, il est miraculeusement transporté dans l'île tournoyante,

qui pivote sur elle-même en suivant les mouvements du ciel. Quand il se réveille sur cette terre inconnue pour lui, il se dirige vers la mer et aperçoit bientôt une nef qui arrive à lui et s'arrête près du rivage. Etonné de ne voir et de n'entendre personne sur le pont, il entre dans la nef et la visite : il trouve un lit magnifique sur lequel repose une couronne d'or et une épée étincelante. Sur la lame de l'épée, à moitié sortie du fourreau, on lisait une inscription ainsi conçue : « Que nul n'ose achever de me tirer, s'il n'est le plus vaillant des preux. Tout autre serait frappé de mort en punition de sa témérité. » Les « renges » de l'épée étaient de la plus vile matière, à peine assez fortes pour la soutenir, et une inscription gravée sur le fourreau expliquait que ces renges ne pouvaient être changées que par la main d'une fille de roi.

Il y avait en outre trois fuseaux, deux placés aux deux extrémités du lit, l'autre posé en travers. Le premier était blanc comme neige, le second vermeil comme du sang, le troisième paraissait fait de la plus belle émeraude. Ils provenaient tous du pommier du paradis terrestre, dont Eve avait emporté un rameau qu'elle planta. Ce rameau donna naissance à un grand arbre, qui lui-même en produisit d'autres, et tous se trouvèrent être, tige, branches et feuilles, de la blancheur la plus éclatante. Le jour de la conception d'Abel, le premier de ces arbres devint vert, et, pour la première fois, se mit à fleurir. Les arbres qui provinrent de lui, à partir de ce moment, furent tous verts. Le jour de la mort d'Abel, le même arbre devint rouge comme du sang : il ne produisit plus ni fleurs, ni fruits, et aucun de ses rameaux ne reprit en terre. Tous ces arbres, les blancs, les verts et le rouge, avaient encore tout leur éclat à l'époque de Salomon. Or, une nuit, Salomon fut averti par une vision que longtemps après la naissance du Christ, un chevalier, le dernier de sa race, dépasserait en sainteté et en prouesse tous ceux du passé et de l'avenir. Il éprouva aussitôt le désir de trouver un moyen pour faire savoir à ce chevalier que sa venue avait été prévue. Très tourmenté de cette idée, il fut tiré d'embarras par sa femme, qui lui conseilla de faire construire une nef extraordinaire, celle qui vient d'être décrite. Salomon mit au chevet du lit, sous la couronne, une lettre qui commençait ainsi : « Ecoute, chevalier bien-

heureux qui seras la fin de mon lignage : si tu veux être en paix et homme sage pour toutes choses, garde-toi d'artifice de femme ! Et si tu ne le crois, sens ni prouesse ni chevalerie ne te garantira que tu ne sois à la fin honni. Salomon te mande cela, pour que tu te tiennes sur tes gardes en souvenir de lui. » Il racontait ensuite comment sa femme lui avait fait construire la nef et comment la couleur des trois fuseaux était naturelle. Quant aux inscriptions de l'épée et du fourreau, elles furent gravées par les anges. Une fois terminée, la nef fut emportée par le vent en pleine mer, et Salomon ni sa femme ne la virent jamais plus.

A ce moment du récit, l'auteur revient à Nascien, qui était entré, on s'en souvient, dans la nef de Salomon. Lorsqu'il voit les fuseaux, il doute qu'ils soient d'une couleur naturelle, il soupçonne quelque fausseté et ne peut retenir une exclamation d'incrédulité. Aussitôt la nef s'entr'ouvre sous ses pieds. Il put cependant regagner la rive à la nage. Il demanda pardon à Dieu et s'endormit. Quand il se réveilla, la nef avait disparu. — Il va sans dire que, dans la partie du *Lancelot* en prose où est racontée la quête du Graal, Galaad rencontre la nef mystérieuse, y pénètre, et ceint l'épée que lui avait préparée Salomon.

Merlin. — Nous avons vu quelle est l'importance du *Perceval* et du *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron dans l'histoire du développement de la légende arthurienne. Ce poète a non seulement rattaché d'une manière définitive l'histoire merveilleuse du Saint-Graal aux romans de la Table ronde; il a fait entrer dans le cycle de ces romans la légende de l'enchanteur Merlin, dont il trouvait les premiers éléments dans Jofroi de Monmouth. Son « Merlin » a été dérimé et remanié comme ses autres poèmes, et augmenté d'aventures nouvelles, et le *Merlin* a pris place, entre *le Saint-Graal* (issu du *Joseph d'Arimathie*) et le *Lancelot*, dans la série des grands romans en prose de la Table ronde, qui ont été longtemps attribués à Gautier Map, chapelain du roi d'Angleterre Henri II, mais qui lui sont sensiblement postérieurs. Tous ces romans étaient d'ailleurs terminés vers le milieu du XIIIe siècle, peu de temps avant l'époque où un Italien, Rusticien de Pise, le même qui écrivit la relation des voyages de Marco Polo, en fit un abrégé (comprenant le Tristan),

qui fut traduit en italien et qui obtint, sous les deux formes, un grand succès.

L'enchanteur Merlin est engendré par un démon dans le sein d'une vierge. Les démons avaient espéré reconquérir l'humanité à l'aide de cet homme à eux, doué de leur science. Mais grâce à l'innocence de sa mère, Merlin emploiera pour le bien la connaissance du passé qu'il tient de son père et celle de l'avenir, que Dieu y ajoute. Ce n'est pas à dire que les actions qu'on lui prête soient toujours conformes à la morale; mais il sert en somme la bonne cause, celle d'Arthur. Son histoire est remplie de déguisements extraordinaires et de prédictions étranges qui se réalisent, alors même qu'elles paraissent contradictoires entre elles. Il éprouve de l'amour pour Morgue, la sœur d'Arthur, à laquelle il enseigne une partie de ses secrets, et pour la demoiselle du lac, la protectrice de Lancelot, dont on racontait dans un autre roman aujourd'hui perdu (le conte du *Brait*), qu'elle enferma Merlin par ruse dans une tombe où il poussa un dernier « brait », entendu dans tout le royaume d'Arthur. Le roman de *Merlin* et ses continuations racontent la naissance d'Arthur et ses aventures jusqu'au moment de sa vie où l'auteur du grand *Lancelot* commence le récit.

La suite de ces romans constitue, on le voit, un véritable cycle, qui s'est formé comme les grands cycles de l'épopée nationale : à l'origine, des romans épisodiques, dont les héros ont un tel succès qu'on est amené, pour flatter le goût du public, à raconter la vie entière de chacun et à réunir les aventures de tous en une vaste synthèse. Les auteurs des romans de liaison et de synthèse attribuaient volontiers leurs propres livres à des auteurs déjà célèbres. La contrefaçon consistait alors non pas à inscrire son nom sur l'œuvre d'un autre, mais à inscrire le nom d'un autre sur son œuvre. C'est ainsi que procèdent encore les « fabricants » de tableaux de maîtres. Pour prendre un exemple, l'auteur d'une des continuations du *Merlin* se donne faussement comme étant Robert de Boron, et, pour accroître son importance, il raconte que le roman du *Brait*, œuvre d'un certain Hélie, a été composé sur sa demande par Hélie, « qui était son ami et son compagnon d'armes ». Plus tard, l'auteur de *Palamède*, en commençant son roman,

qu'il rattache au cycle arthurien, prétend être ce même Hélie, et s'introduit dans la famille de Robert de Boron en prenant le nom de « Hélie de Boron ».

M. Gaston Paris nous a révélé le secret de ces petites supercheries, et il a établi d'autre part, d'une façon définitive, l'antériorité des romans en vers sur les romans en prose de la Table ronde. Il a contribué ainsi plus que personne à restituer au cycle arthurien sa véritable physionomie. Les romans en prose ont perdu pour nous beaucoup de leur intérêt depuis que nous savons qu'ils dérivent de poèmes antérieurs; les aventures même qui paraissent nouvelles peuvent toujours être soupçonnées de remonter à des poèmes que nous n'avons plus. Mais l'invention n'est pas seule à considérer dans les œuvres littéraires. Les romans en prose de la Table ronde offrent déjà les principales qualités de forme dont on fait honneur à la prose française : la facilité élégante, la simplicité, la clarté. Ils ont eu une réputation européenne, ont mérité les éloges répétés de Dante, et ont largement contribué à répandre dans le monde la renommée de notre langue et de notre littérature.

Perceforêt. — Parmi les romans courtois, on a vu dans le chapitre précédent quelle place importante occupent les poèmes consacrés à Alexandre. Il s'est trouvé un auteur qui a conçu l'idée de rattacher la légende d'Alexandre à celle d'Arthur, de réunir les deux cycles en un seul. Tel est l'objet du roman en prose de *Perceforest*, écrit vers le milieu du xive siècle. Après sa guerre de l'Inde, Alexandre est poussé par une tempête sur les côtes d'Angleterre. Il donne comme roi à ce pays un de ses compagnons, qui reçoit le nom de Perceforêt après avoir tué un enchanteur qui demeurait dans une forêt impénétrable. Perceforêt institue les chevaliers du Franc Palais. C'est sous son petit-fils que le Saint-Graal est transporté en Angleterre. Ce roman, qui raconte un nombre considérable d'aventures extraordinaires, ressemble à tous les autres; il est surtout connu par deux épisodes, celui de « la Belle au bois dormant », qui a eu la fortune que l'on sait, et celui de « la Rose » dont une imitation italienne a fourni à Alfred de Musset le sujet de *Barberine*.

V. — *Romans divers.*

Dans le second tiers du XIIe siècle, entre le *Tristan* de Béroul et les premières œuvres narratives de Chrétien de Troyes, vers l'époque où paraissaient aussi les romans de *Troie* et d'*Enée*, du cycle de l'antiquité, Gautier d'Arras composait *Ille et Galeron*, dont le sujet se rapproche de celui du lai d'*Eliduc*, et le roman oriental d'*Eracle*.

Les Sept Sages et le Dolopathos. — A la même époque appartient la première rédaction française que nous possédions du *Roman des Sept Sages*. Voici le sujet de ce conte :

Vespasien [1] règne à Constantinople. Après la mort de sa première femme, il a confié son fils à sept sages qui jouissaient alors à Rome d'une grande réputation. Puis il s'est remarié. Sa nouvelle femme le tourmente pour qu'il fasse revenir son fils :

« Il serait mieux dans ce pays :
Il verrait des chevaleries
Et apprendrait des courtoisies. »

Vespasien cède à ses instances et envoie des messagers aux sept sages. Avant de partir, ceux-ci consultent le ciel, et y lisent avec effroi que leur élève est menacé de mort s'il prononce une seule parole pendant les sept premiers jours qui suivront son entrevue avec son père.

Arrivé devant le roi, le jeune prince, pour échapper au sort qui le menace, oppose le mutisme le plus absolu à toutes les questions qui lui sont posées. La reine se charge alors de le faire parler, et s'enferme avec lui. Mais on la voit bientôt accourir auprès de Vespasien, accusant son beau-fils du plus odieux attentat. En réalité, c'était elle qui était coupable : elle voulait prévenir l'accusation qu'elle redoutait. Pour décider Vespasien à faire périr son fils, elle lui dit : « Je prie Dieu qu'il ne vous arrive pas ce qui advint une fois à un pin. — Et quoi donc? dit le roi. — Je vais vous le dire : Il y avait une fois un puissant duc, qui possédait un château dans la cour

1. Le nom de l'empereur ou roi varie d'après les versions.

duquel se dressait un pin superbe. Le duc aimait beaucoup cet arbre, il l'avait fait entourer d'un mur, et c'est là qu'il tenait ses assises. Un jour, il vit avec joie sortir d'une racine un petit pin, et, dans sa hâte de l'enclore aussi, il fit couper des branches au grand pin. Le jeune arbre monta droit comme une flèche, tant qu'il se heurta à une branche et que sa cime dut fléchir un peu. Le duc s'en aperçut;

La branche était grosse et ramée,
Plus y eut d'une charretée;
Le puissant duc la fit trancher
Sans hésiter et sans délai.

Désormais le grand pin fut délaissé pour le petit, on lui coupa chaque jour de nouvelles branches, et le petit lui fit la guerre en attaquant sous terre ses racines,

Tant qu'il commença à sécher.
Le puissant duc le fit trancher
Et hors de la place jeter
Et à la pauvre gent donner.
Voici le haut pin verdoyant,
Qu'on trébucha pour son enfant!
Empereur, ainsi ferez-vous! »

Vespasien, convaincu par ce récit, s'écrie :

« Par Saint Denis!
Je veux que mon fils soit occis. »

Il ordonne de le conduire au supplice, lorsqu'arrive l'un des sept sages qui lui dit : « Si tu fais périr ton fils sur la parole d'une femme, je prie Dieu qu'il ne t'arrive pas ce qui advint au chevalier qui à tort tua son lévrier. — Comment fut-ce? fait le roi. Beau doux ami, dites-le-moi. — Vous ne l'apprendrez pas, répond le sage, si vous n'accordez à votre fils un répit d'un jour. — J'y consens », dit le roi.

Le sage raconte son histoire, à laquelle la reine en oppose une autre le lendemain. Et il en fut ainsi pendant sept jours [1]. Enfin le jeune prince put parler, et il confondit aisément la reine qui fut condamnée à être brûlée vive.

Ce roman, dont on a diverses rédactions en latin et en prose

1. L'un de ces récits a fourni à Molière l'idée du dénoûment de *Georges Dandin*.

française, la dernière du xv[e] siècle, et auquel on fit, au xiii[e] siècle, des suites qui n'offrent pas le même intérêt, dérive du conte indien de *Sindibâd*, où le jeune prince n'a qu'un maître, Sindibâd, les sept sages jouant seulement le rôle de conseillers: chacun d'eux raconte d'ailleurs deux histoires au lieu d'une. Dans une autre forme, très différente, où le père s'appelle Dolopathos, roi de Sicile, Sindibâ est remplacé par Virgile. Dans le *Dolopathos*, les contes de la reine sont supprimés.

Les *Sept Sages* et le *Dolopathos* ne sauraient être considérés comme rentrant dans l'épopée courtoise. M. Gaston Paris en fait une catégorie à part, dans la série des romans d'aventure, sous le titre de « romans à tiroir ». Il faut aussi mettre à part, comme le fait M. Gaston Paris, le roman de *Trubert* (xiii[e] siècle), aventures plaisantes d'un faux niais qui dupe tout le monde, et les romans de légendes locales tels que *Mélusine* et *Robert le Diable*.

Romans d'aventure qui ne rentrent dans aucune des grandes divisions. — Les autres romans qui ne se rattachent ni aux chansons de geste, ni au cycle de l'antiquité, ni au cycle d'Arthur, renferment souvent des éléments qui paraissent celtiques ou bysantins, mais sont en grande partie originaux. Ils présentent d'ailleurs tous les caractères des autres romans de l'épopée courtoise; en général, ils sont moins intéressants que les romans arthuriens, dont ils n'ont pas égalé le succès. Plusieurs d'entre eux ont cependant une véritable valeur littéraire, comme *Aucassin et Nicolette*, qui nous montre jusqu'où pouvait s'élever la prose française, dès le xii[e] siècle, alors même qu'elle n'était soutenue par aucun poème antérieur sur le même sujet. La plupart de ces romans sont anonymes ou attribués à des auteurs sur lesquels nous ne savons rien. Relevons cependant les noms de Gilbert de Montreuil, auteur du roman de la *Violette* et l'un des continuateurs du *Perceval* de Chrétien; du Lyonnais Aimon de Varenne, qui écrivait son *Florimont* à Châtillon-sur-Azergue, après un long séjour en Orient; d'Alexandre de Bernai, à qui l'on doit *Athis et Porphirias*, mais qui est surtout connu par son poème sur Alexandre; de Girard d'Amiens, l'un s derniers et des plus faibles collaborateurs du cycle de Charlemagne, qui a donné *Méliacin* à

l'épopée courtoise; d'Adenet le Roi, dont il a été parlé aussi dans le chapitre de l'Épopée nationale, et qui a écrit *Cléomadès*, apparenté par le sujet à *Méliacin*; et, avant tout, du célèbre jurisconsulte Philippe de Beaumanoir, dont les deux romans, la *Manekine* et *Jean et Blonde*, ne sont pas indignes de sa grande réputation.

Parmi les romans d'aventure qui ont eu le plus de succès, nous citerons le *Châtelain de Couci*, histoire bien connue du mari qui fait manger à sa femme le cœur de son rival [1]; *Floire et Blanchefleur*, récit touchant des amours de deux enfants qui sont séparés par la volonté de leurs parents, dont les sentiments résistent à toutes les épreuves, et qui finissent par se rejoindre; *Amadas et Idoine*, où l'on trouve la première idée de la scène du tombeau qui fait le dénoûment du « Roméo et Juliette » de Shakespeare; *Parténopeus de Blois*, version retournée de l'aventure de Psyché : Parténopeus a une dame mystérieuse qui ne le reçoit que dans l'obscurité la plus complète; poussé par la curiosité, il apporte un soir une lanterne, et cause ainsi le malheur de son amie, qui perd aussitôt la puissance magique grâce à laquelle elle pouvait recevoir son chevalier à l'insu de sa royale famille.

Nous avons vu qu'à partir des premières années du XIIIe siècle les romans en prose commencent à rivaliser avec les romans en vers dans la faveur du public. Ils l'emportent presque complètement au XIVe siècle; d'ailleurs, à partir de ce moment, la matière se renouvela peu, on fit surtout de nouveaux exemplaires des romans en prose antérieurs, et on les imprima à la fin du XVe siècle. Le XVe siècle a cependant produit quelques romans qui méritent une mention spéciale : *Pierre de Provence*, qui, par la grâce des scènes d'amour, rappelle *Aucassin et Nicolette* sans en égaler la brillante fantaisie; *le Petit Jehan de Saintré*, par Antoine de la Salle, glorification de la chevalerie sous toutes ses formes; *Jean de Paris*, œuvre originale et charmante, relevée d'une plaisante satire du caractère anglais.

1. Le nom du châtelain de Couci, poète lyrique célèbre, était, à l'origine, complètement étranger au sujet de ce roman. L'auteur l'y a introduit pour avoir l'occasion d'insérer dans son œuvre un certain nombre de chansons, suivant un procédé qui paraît avoir été imaginé par l'auteur de *Guillaume de Dole*, et qui fut employé dans plusieurs romans, notamment dans *la Violette* et dans *Méliacin*.

Il nous est matériellement impossible de donner une idée, même superficielle, de tous les romans d'aventure dont nous venons de citer quelques titres. Ils sont tous animés du même esprit et presque tous écrits du même style. Quelques-uns s'élèvent cependant au-dessus des autres, par l'intérêt du sujet et le souci de la forme ; et parmi ceux-là, la délicieuse « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* mérite le premier rang.

Aucassin et Nicolette. — Ce roman, du XII[e] siècle, est en prose mélangée de chants ; les parties chantées sont écrites en vers alertes de sept syllabes. Les amours naïves, — mais non ingénues, — du jeune Aucassin, fils du comte de Beaucaire, et de la captive Nicolette, qui se trouve être la fille du roi de Carthage, y sont racontées avec une vivacité, une fantaisie, une grâce incomparables[1]. Et l'auteur inconnu de cette œuvre unique laisse percer dans une scène épisodique une tendresse de cœur pour les pauvres gens, qu'on n'est pas habitué à rencontrer dans les romans aristocratiques du moyen âge. C'est au moment où Aucassin erre en pleurant dans la forêt, à la recherche de Nicolette. Il fait la rencontre d'un vilain déguenillé, et, n'osant parler de sa peine d'amour, invente, pour expliquer sa douleur, une histoire de lévrier perdu qui provoque une éloquente protestation du misérable. Le contraste est d'autant plus vif que la peine d'Aucassin n'a rien de tragique. On la sent passagère et on prévoit l'heureux dénoûment. Le ton général du roman est si léger, si enjoué, qu'on s'intéresse aux aventures des amants sans les prendre au sérieux plus que ne fait l'auteur. On est ému au contraire par l'accent de sincérité du vilain, et par sa farouche indépendance où l'on sent tressaillir confusément l'instinct des revendications populaires. Voici cette scène :

« Aucassin chevauchait dans un vieux chemin herbeux. Il regarda devant lui au milieu du chemin, et vit un homme tel que je vous dirai. Il était grand et merveilleusement laid et hideux. Il avait une grosse tête plus noire que charbon, les deux yeux espacés de plus d'une main, et il avait de grandes joues et un très grand nez plat et de grandes narines larges et de grosses lèvres plus rouges qu'une charbonnée et de grandes dents

1. Une analyse très détaillée, avec de nombreux fragments traduits, en a été donnée dans la *Revue de philologie française* (Paris Bouillon, t. VIII, p. 244).

jaunes et laides, et il était chaussé de houseaux et de souliers de bœuf serrés par une corde jusqu'au-dessus du genou ; il était affublé d'une cape à deux envers, et il était appuyé sur une grande massue. Aucassin se trouva tout à coup en face de lui, et eut grand peur quand il l'aperçut.

« Beau frère, Dieu t'aide !

— Dieu vous bénisse ! fait-il.

— Par Dieu, que fais-tu là ?

— Que vous importe ? fait-il.

— Rien, fait Aucassin. Je ne vous le demande qu'à bonne intention.

— Mais pourquoi pleurez-vous, fait-il, et menez-vous telle douleur ? Certes, si j'étais aussi puissant homme que vous êtes, rien au monde ne me ferait pleurer.

— Bah ! me connaissez-vous ? fait Aucassin.

— Oui, je sais bien que vous êtes Aucassin, le fils du comte, et si vous me dites pourquoi vous pleurez, je vous dirai ce que je fais ici.

— Certes, fit Aucassin, je vous le dirai très volontiers. Je vins ce matin chasser dans cette forêt ; j'avais un blanc lévrier, le plus beau du monde ; je l'ai perdu, c'est pourquoi je pleure.

— Oh ! fait-il, par le cœur de Dieu ! Vous avez pleuré pour un chien puant ! Malheur à qui jamais vous prisera, quand il n'y a si puissant homme en cette terre, si votre père lui en demandait dix ou quinze ou vingt, qui ne les envoyât très volontiers et qui n'en fût très joyeux. C'est moi qui dois pleurer et mener deuil.

— Et pourquoi, frère ?

— Seigneur, je vous le dirai. J'étais loué à un riche vilain et je poussais sa charrue. Il y avait quatre bœufs. Or il y a trois jours qu'il m'advint une grande mésaventure, je perdis le meilleur de mes bœufs, Rouget, le meilleur de ma charrue, et je vais le cherchant. Je ne mangeai ni ne bus depuis trois jours, et je n'ose aller à la ville, car on me mettrait en prison puisque je n'ai de quoi le payer. Je n'ai rien au monde que ce que vous voyez sur mon corps. J'ai une pauvre mère qui n'avait pour toute fortune qu'un mauvais matelas, on le lui a tiré de dessous le dos, et elle couche à même la paille. J'en souffre beaucoup plus que de mon malheur, car l'avoir va et vient. Si j'ai perdu

aujourd'hui, je gagnerai une autre fois, je paierai mon bœuf quand je pourrai, et je ne pleurerai pas pour cela. Et vous avez pleuré pour un chien puant! Maudit soit qui jamais vous prisera!

— Certes, tu es de bon confort, beau frère. Béni sois-tu! Et que valait ton bœuf?

— Seigneur, on m'en demande vingt sous, et je n'en puis rabattre une seule maille. — Or tiens, fait Aucassin, vingt sous que j'ai là dans ma bourse, et paie ton bœuf. — Seigneur, fait-il, grand merci, et Dieu vous laisse trouver ce que vous cherchez! »

On sent que l'auteur a mis dans cet épisode quelque chose de son âme, et ce n'était point une âme banale. Pour ne parler ici que de la valeur littéraire du morceau, quelle fermeté de dialogue, quel saisissant contraste entre la laideur physique du pauvre homme et sa tendresse pour sa mère, entre les pleurs du jeune seigneur, causés par une amourette, et la désolation résignée de l'homme du peuple aux prises avec les cruelles nécessités de la vie! Aucune déclamation, aucune longueur ne vient diminuer la forte impression produite sur le lecteur par cette belle page. Il n'y a pas un mot à retrancher, pas un à ajouter, pas un à changer. Et quelle fraternité touchante entre le hideux meurt-de-faim, et le brillant damoiseau, qui trouve dans le spectacle inattendu de cette grande misère un réconfort à sa passagère et futile douleur!

VI. — Conclusion.

L'épopée courtoise n'est pas plus exempte que les autres genres littéraires des défauts de forme qu'on a si souvent signalés dans notre littérature du moyen âge : la négligence du style, les répétitions de mots et d'idées, la maladresse naïve des transitions, le manque de mesure dans les développements, l'uniformité des descriptions et des caractères. Il va sans dire que ces défauts étaient moins sensibles à nos ancêtres qu'à nous-mêmes. Les portraits de femmes, invariablement belles et blondes, de bons chevaliers, invariablement tendres et vaillants,

nous fatiguent par leur monotonie; mais le public du moyen âge ne concevait rien qui fût au-dessus. Brunetto Latino, dans son livre du *Trésor*, cite comme un exemple de description parfaite le portrait d'Iseut dans le roman en prose de *Tristan* : chacun des traits de sa physionomie, au lieu d'être individualisé, est l'objet d'une vague comparaison, qui ne manque pas de grâce poétique, mais où nous ne pouvons trouver quelque charme qu'à la condition d'oublier un moment que nous l'avons vue vingt fois ailleurs.

Les peintures de mœurs chevaleresques, les descriptions de fêtes, de tournois et de combats, nous plaisent encore par elles-mêmes lorsqu'elles sont vives et légères, mais elles valent surtout par les renseignements précieux qu'elles nous fournissent sur la vie réelle et sur l'idéal du monde chevaleresque.

Quant au merveilleux des romans courtois, il est presque toujours enfantin, et s'il nous amuse, c'est au même degré et au même titre que les contes de fées. En dehors même des épisodes où le merveilleux intervient, nous sommes frappés du peu de souci que nos vieux auteurs prenaient de la vraisemblance; c'est là un trait commun avec les contes populaires. Ils n'hésitent pas (voir *Lanval* de Marie de France) à réunir une cour de justice pour décider la question de savoir si l'amie d'un chevalier est plus belle que la reine, et l'on pourrait citer nombre d'exemples semblables. Et cependant on saisit déjà dans les romans du moyen âge la préoccupation intermittente du « détail vécu », comme on dirait aujourd'hui, et dans les œuvres de la seconde époque on sent un effort pour atteindre à une vraisemblance relative; c'est à ce moment et sous cette influence que les fées primitives sont remplacées par des dames instruites dans les pratiques de la sorcellerie.

Vraisemblables ou non, les événements sont racontés par le romancier avec une conviction communicative; il s'émeut lui-même dans les moments pathétiques, et exprime son émotion comme devant un fait réel qui se passerait sous ses yeux. Il en était de même dans les chansons de geste; quand les Sarrasins se préparent au combat, l'auteur de la chanson de Roland s'écrie :

Dieu! Quel malheur que Français ne le savent!

Ainsi Marie de France, dans *Yonec*, au moment où le vieux seigneur donne des ordres pour qu'on surveille sa femme : « Hélas! Quel malheur pour ceux que l'on veut ainsi guetter pour les trahir! » Lorsque la seconde Iseut dit faussement à Tristan que la voile de la nef est noire, l'auteur du *Tristan* en prose ajoute naïvement : « Pourquoi le dit-elle? Bien la doivent les Bretons haïr! »

Ces situations dramatiques, les combinaisons ingénieuses d'événements, et les analyses de sentiments, en un mot tout ce qui fait le fonds commun des romans modernes, quelle que soit l'école dont ils se réclament, forment aussi pour nous l'intérêt principal des romans courtois, où tous ces éléments se trouvent déjà, mis en œuvre avec une gaucherie qui fait penser à l'inexpérience charmante des primitifs de la peinture.

Dans la vie réelle des cours, l'amour était trop souvent absent des arrangements matrimoniaux, qui étaient avant tout l'union de deux fortunes et de deux fiefs; les romanciers se plaisaient d'autant plus à raconter ces beaux mariages d'amour, qui représentaient pour eux un idéal trop rarement réalisé. A ce point de vue, la poésie lyrique, sous la forme conventionnelle et factice dont elle s'enveloppe, et parmi les romans, ceux qui, comme le *Lancelot*, procèdent du même esprit, laissent une impression plus exacte de la vie sentimentale des cours : l'amour y est considéré comme incompatible avec le mariage, parce qu'en fait il y était presque étranger, mais il prend sa revanche et ne perd pas ses droits. Illégitime en principe, il est légitimé aux yeux du monde par une sorte de droit coutumier qui en règle minutieusement les conditions et les « devoirs », qui lui impose notamment les grandes lois de discrétion et de constance.

Qu'il soit honnête ou non, dans l'acception ordinaire du mot, l'amour se manifeste, se conduit et s'exprime de même sous la plume de nos vieux romanciers. Il naît par une sorte de fatalité irrésistible, provoquée toujours par les qualités les plus exquises du corps et de l'âme, quelquefois au simple récit des exploits du chevalier ou des perfections de la dame. Il est avant tout timide et n'ose se déclarer :

Amour sans craintes et sans peur
Est feu sans flamme et sans chaleur,

Jour sans soleil, brèche sans miel,
Été sans fleurs, hiver sans gel,
Cieux sans lune, livre sans lettres.
(CHRÉTIEN DE TROYES.)

Il faut noter que plus d'une fois c'est l'amie qui fait les premiers pas, et qui hasarde en rougissant le premier présent ou le premier aveu. Les jeunes filles, d'ailleurs, quelque timides qu'on nous les montre, ne sont jamais des Agnès, et leur parfaite connaissance des choses les met à même de contenir dans de justes limites les ardeurs impatientes de leur ami, et de lui imposer, jusqu'au mariage, le respect de leur personne, respect tout relatif et qui n'exclut ni les baisers ni les tendres embrassements.

Le « partage » entre le mari et l'amant est subi par la femme et accepté par l'amant comme une nécessité inéluctable, à moins que la dame ne trouve moyen, dès le début, de se réserver par quelque sortilège pour l'ami qu'elle n'a pu épouser de prime abord. L'ami, plus maître de sa personne, se garde corps et âme pour sa dame et répugne à tout partage.

Lorsque l'amour ne se déclare pas à peu près en même temps chez les deux futurs amants, c'est presque toujours à l'homme qu'il s'attaque le premier. Jean de Dammartin[1] se désespère, tombe malade à en mourir, et hasarde un aveu d'abord repoussé, mais Blonde d'Oxford finit par s'attendrir, et sa pitié se transforme tout à coup en un amour sans bornes. Dans la passion illégitime, la dame est plus facilement conquise : un élégant badinage terminé par une ingénieuse flatterie suffit au héros du lai de l'*Ombre*[2] pour vaincre toute résistance. Et dans ce cas, c'est à peine si le roman signale l'existence du mari, à moins que son intervention ne fasse partie des données premières du récit, comme dans *Tristan* et dans *le Châtelain de Couci*.

Une fois arrivé au comble de ses vœux, le chevalier, surtout dans l'amour honnête, devient souvent d'une dureté qui n'a d'égale que son humilité avant la conquête : de là les épreuves

1. Dans *Jean et Blonde* de Philippe de Beaumanoir.
2. Ce lai très curieux, qui n'a rien de breton, a été longuement analysé dans la *Revue de philologie française* (Paris, Bouillon, 1895, p. 167).

presque barbares, imaginées par certains conteurs, et qui n'arrivent pas à lasser la tendresse patiente et l'angélique docilité de la femme aimante.

Sous toutes ses formes, l'amour est une source de perfection morale; il pousse aux plus nobles prouesses, et s'immole à l'honneur chevaleresque qui commande à l'amant de ne pas s'oublier dans les délices de la passion. Le plus grand sacrifice que la dame puisse demander à son ami, c'est de commettre quelque apparente lâcheté qui n'est jamais, d'ailleurs, qu'une épreuve momentanée.

Nous ne pouvons indiquer ici que les traits les plus généraux de cet amour, en insistant sur ceux qui n'apparaissent pas dans la poésie lyrique, par suite de la différence des genres. Il faut distinguer avec soin l'amour courtois des galanteries passagères auxquelles s'abandonnent les chevaliers qui n'ont pas le cœur pris par une grande passion, galanteries que favorise la coutume d'aller « s'ébattre » dans les jardins où chevaliers, dames et demoiselles se dispersent par couples en se tenant par la main. L'amour courtois est aussi caractérisé par la façon dont il s'analyse et dont il s'exprime : les amoureux étudient curieusement et avec angoisse les états successifs de leur passion, qu'ils détaillent avec préciosité. Nos vieux auteurs en viennent à jouer sur les mots plus encore que sur les idées, et abusent des antithèses et des images, qu'ils n'ont guère le souci de varier. Ce sont là défauts inhérents à tout art qui s'essaie ; mais on trouvera sans doute qu'ils sont bien rachetés par la grâce naïve de tant de scènes exquises, de tant de dialogues vibrants, où s'affirmait déjà l'esprit français, créateur incontesté de la littérature européenne.

Après une brillante période de quatre siècles, le roman disparaît pour un temps de notre littérature ; car le livre de Rabelais est une œuvre tout à fait à part, et les nouvelles du XVIe siècle appartiennent au genre des fableaux. On se contente alors de donner au public des éditions nouvelles des vieux romans de chevalerie, qui ne semblent pas avoir eu un grand succès. Mais à cette époque se répandit en France, sous la forme d'une traduction, fort libre d'allure, un roman espagnol, l'*Amadis des Gaules*, inspiré d'ailleurs par les romans français de chevalerie,

et qui jouit d'une vogue extraordinaire : « Si quelqu'un les eût voulu blâmer (les livres d'*Amadis*), dit La Noue, on lui eût craché au visage. » C'est par l'intermédiaire de l'*Amadis* que nos romans du XVII[e] siècle se rattachent à ceux du moyen âge. Sous la double influence du changement des mœurs, et des moqueries de Cervantès, les chevaliers deviennent d'abord des bergers de convention, puis de simples « honnêtes gens ». Mais, à travers les variétés du « costume », du XII[e] siècle au XVII[e], persiste le goût délicat de l'analyse du cœur humain. Il y a plus d'un trait de ressemblance entre Chrétien de Troyes et M[lle] de Scudéry; l'analyse est devenue plus profonde, les différents aspects de la passion se sont précisés, les caractères ont pris du relief en se diversifiant. Mais ce qui fait toujours la préoccupation de l'auteur et l'intérêt du lecteur, c'est la peinture minutieuse du sentiment, c'est la recherche de la distinction la plus raffinée dans la conduite et dans l'expression de l'amour.

BIBLIOGRAPHIE [1]

Sur TRISTAN : **Bossert**, *Thèse française*, Paris, 1865. — **F. Vetter**, *la Légende de Tristan*, d'après le poème de Thomas et les versions principales qui s'y rattachent, Marburg, 1882, ouvrage utile pour la classification des poèmes relatifs à Tristan. Pour cette classification, nous renvoyons aussi à la série d'articles publiés dans la *Romania*, XV, 481-602, sous la direction de M. **G. Paris**, par les membres de sa conférence, et aux études de M. **W. Golther**, *Die Sage von Tristan und Isolde, Studie über ihre Entstehung und Entwickelung im Mittelalter*, Münich, 1887; — *Zur Tristan Sage* (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XII, 348-364). — On lira avec plaisir l'essai littéraire sur *Tristan et Yseult*, publié par M. **G. Paris** dans la *Revue de Paris* du 15 avril 1894 (tirage à part en vente). — Cf. dans le *Moyen âge*, t. III, 1890, p. 8-13, un article de M. **Wilmotte** résumant les travaux récents sur Tristan.

Notre connaissance des poèmes français relatifs à Tristan repose particulièrement sur la publication qu'en a faite autrefois **F. Michel**, Londres, t. I et II, 1835, t. III, 1839. Une édition critique de ces poèmes reste encore à faire.

Sur les LAIS DE MARIE DE FRANCE, cf. l'élégant article de M. **J. Bédier**, *Rev. des Deux Mondes*, oct. 1891. — La vieille éd. de Roquefort a été remplacée par celle qu'a donnée M. **Karl Warncke** dans la Bibliotheca normannica de M. Suchier, vol. III, avec des remarques de M. **Reinhold Röhler**, Halle, Niemeyer, 1885, in-8. Voir *Histoire littéraire*, XXX, 8.

ORIGINE DES ROMANS DE LA TABLE RONDE, cf. **G. Paris**, *Romania*, *passim;*

1. La bibliographie détaillée, préparée pour ce chapitre par M. Philipot et annoncée page 258, a dû être considérablement réduite sur les épreuves, faute de place; elle sera publiée intégralement dans la *Revue de philologie française*.

Hist. Litt., XXX, p. 1-19; *Manuel*, ch. IV. — **Nutt**, *Revue celtique*, XII, p. 181-228. — **H. Zimmer**, *Götting. gel. Anz.*, 1890, nº 12, p. 448-528, et nº 20, p. 785-832; *Zeitschr. f. fr. Spr. u. Lit.*, XII, 231-256, XIII, 1-117; *Nennius Vindicatus*, ch. XVII. (Une bonne critique des théories de M. Zimmer a été donnée par M. **F. Lot**, dans la *Romania* d'octobre 1895.) — **W. Förster**, préfaces à ses éd. des poèmes de Chrétien de Troyes. — **W. Golther**, *Beziehung zwischen franz. und kelt. Literatur im Mittelalter* (*Zeitschr. f. vergl. Literatur-geschichte*, Neue Folge, III, 409-423). Cf. *ibidem*, 211-9. — Des résumés de l'état de la question ont été faits par MM. **M. Wilmotte**, *Moyen âge*, 1891, p. 186-191; — **J. Loth**, *Revue celtique*, XIV, 1892, p. 475-503; — **E. Freymond**, *Roman. Jahresbericht*, I, 1894, p. 388-408.

Chrétien de Troyes. — Monographies : **L. Holland**, *Crestien von Troies, eine literar. geschichtliche Untersuchung*, Tübingue, 1854. — **H. Emecke**, *Chrestien von Troyes als Persönlichkeit und als Dichter*, dissert., Würzbourg, 1892.

M. **Wendelin Förster** a entrepris la publication des œuvres de Chrétien : *Christian von Troyes Sammtliche Werke*, Halle (Niemeyer), in-8 (Cligès, 1884; Der Löwenritter (Yvain), 1887; Erec et Enide, 1890); parallèlement à cette collection il en fait paraître une autre, qui est une réduction de la première : *Romanische Bibliothek*, Halle (Niemeyer), in-12 (Cligès et Yvain, 1891).

Pour les autres poèmes de Chrétien de Troyes, nous n'avons encore que d'anciennes éditions : *Lancelot*, éd. **P. Tarbé**, Reims, 1849; et **W.-J.-A. Jonckbloet**, La Haye, in-4, 1850. — *Perceval*, éd. **Potvin**, Mons, 1865-1871, 6 vol. in-8.

On sait que nous avons de trois de ces poèmes des versions galloises, comprises dans le recueil des *Mabinogion* que donne le livre rouge d'Hergest. Ils ont été traduits en français par M. **J. Loth**, Paris, 1889 (t. IV du *Cours de Littérat. celtique* de M. d'Arbois de Jubainville). — Sur les rapports des versions galloises et des poèmes de Chrétien, cf. **K. Othmer**, *das Verhältniss von Christians von Troyes Erec et Enide zu dem mabinogion des roten Buches von Hergest*, Bonn. dissert., Cologne, 1889 (au début, bibliogr. de la question), et la dissert. de M. **Golther**, citée plus loin.

Sur *Erec*, cf. **G. Paris**, *Romania*, XX, p. 148-166.

Iwein, par **Hartmann d'Aue**, éd. Emil Henrici, Halle, 1893.

Sur le *Lancelot*, cf. **G. Paris**, *Romania*, XII, p. 459-534.

Sur *Perceval* et la légende du Graal, cf. **Birch-Hirschfeld**, *die Sage vom Gral*, Leipzig, 1877. — **W. Hertz**, *die Sage von Parzival und dem Graal*, Breslau, 1882, et *die Sage von Parzival*, Stuttgart, 1884, in-8. — **A. Nutt**, *Studies on the legend of the Holy Grail*, Londres, 1888. — **W. Golther**, *Ursprung und Entwickelung der Sage von Perceval und von Graal* (*Bayreuther Blätter*, XIVe année, nº 7, juillet 1891); *id. Chrestien's conte del Graal in seinem Verhältniss zum wälschen Peredur und zum englischen sir Perceval* (*Sitzungb. der K. Bayer. Acad. der Wissensch.*, 1890, II, 2, p. 171-217). — Le *Parzival* de Wolfram a été traduit en français par M. **Alphonse Grandmont**, Liège, 1892.

Romans en vers se rattachant au Cycle breton. — Ces romans, — dont un certain nombre sont encore inédits, — ont été analysés dans divers volumes de l'*Histoire littéraire de la France*, et en particulier au t. XXX, 1888, où M. **G. Paris** complète l'œuvre de ses prédécesseurs et y ajoute un grand nombre d'analyses nouvelles. Cf. la bibliogr. de **Freymont**, citée plus haut.

Sur le *Bel Inconnu*, cf. l'éd. donnée par M. **Kaluza** de la version anglaise, Leipzig, 1890 (*Altengl. Bibliothek*, vol. V); la dissert. de M. **A. Mennung**, Halle, 1890; — *Romania*, XX, 297.

Robert de Boron et les romans en prose : Principaux répertoires.

— Certains de ces romans en prose sont encore inédits [1]. On consulte toujours avec profit l'ouvrage, malheureusement assez rare aujourd'hui, de **P. Paris**, *les Romans de la Table Ronde*, mis en français moderne, Paris, 1868-1877, 5 vol. in-12. — **E. Hucher**, *le Saint-Graal*, Le Mans, 1875, 1877, 1878, 3 vol. in-12. — On trouvera des analyses concises de la Quête, du Grand Saint-Graal, des Perceval, etc., dans **Nutt**, *Studies*, etc., p. 8-65. — Cf. enfin le t. III de l'éd. de la *Morte Darthure* par M. **Oskar Sommer**.

Travaux d'ensemble. — **R. Heinzel**, *Ueber die franz. Gralromane*, Vienne, 1891, in-4. — **Ed. Wechssler**, *Ueber die verschiedenen Redaktionen des Robert von Boron zugeschriebenen Graal-Lancelot-Cyklus*, Halle, 1895.

Robert de Boron : Le Roman du Saint-Graal (en vers), éd. par **Fr. Michel**, Bordeaux, 1841, et par **J. Furnivall**, *Seynt Graal or the Sank Ryal*, Londres, 1863 (en append. à la fin du vol. I). — La version en prose de ce roman sur Joseph d'Arimathie a été publiée par Hucher, t. I, p. 209-276 (ms. Cangé), et *ibid.*, p. 335-374 (ms. Didot). — Cf. **Georges Weidner**, *der Prosaroman Joseph von Arimathie*, Oppeln, 1881. — La version en prose du Merlin se trouve dans le *Merlin* de MM. G. Paris et J. Ulrich, p. 1-147, et dans le *Merlin* de M. Sommer, p. 1-92. — Quant au *Perceval* en prose attribué à R. de Boron, il est publié d'après le ms. Didot par Hucher, t. I, p. 415-505.

Le Grand Saint-Graal, éd. dans Hucher, t. II et III, et dans le *Seynt Graal* de **Furnivall**, en face de la version anglaise d'Henry Lonelich.

Continuations du Merlin : Vulgate éd. par M. **Oskar Sommer**, d'après le ms. du *British Museum*, Add. 10.292, Londres, 1894, in-4. — Version spéciale au ms. Huth, éd. par MM. **G. Paris** et **J. Ulrich** (Soc. des Anciens Textes, 1886, 2 vol.). — Le livre d'Artus (Bibl. nat., ms. fr. 337) a été étudié par M. **E. Freymond**, *Zeitschr. f. r. Phil.*, t. XVI (1892), p. 90-127, et analysé par lui d'une façon très détaillée, dans la *Zeitschr. f. fr. Spr. u. Lit.*, t. XVII (tirage à part sous ce titre : *Beiträge zur Kenntnis der altfr. Artusromane in Prosa*, t. I, Berlin, 1895).

Nous avons perdu le *conte du Brait* sous sa forme française ; mais nous le retrouvons dans l'incunable espagnol *el Baladro del Sabio Merlin*, imprimé en 1498 à Burgos, et dont l'exemplaire unique fait partie de la bibliothèque du marquis de Pidal, à Madrid : on en trouvera l'introd. et le prologue avec la table des chapitres dans l'éd. du *Merlin-Huth* de MM. **G. Paris** et **J. Ulrich**, p. LXXX-XCI. Cf. **Wechssler**, dissert. cit., ch. V.

Le *Lancelot* en prose n'a pas été réédité en entier depuis les éd. du XVI[e] siècle. On en trouvera un morceau important dans l'éd. donnée du Lancelot néerlandais par **W.-J.-A. Jonckbloet**, *Roman van Lancelot*, S'Gravenhague, t. I, 1846, t. II, 1849, in-4, et dans le *Roman de la charrette*, du même éditeur (cf. plus haut, à propos du Lancelot de Chrétien de Troyes).

Quête du Saint-Graal : *A historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do Santo Graal*, éd. **K. von Reinhardstöttner**, éd. inachevée (1[er] fascicule paru en 1887). — La Quête française a été publiée par **J. Furnivall** pour le Roxburgh Club, Londres, 1864, in-4.

La *Mort d'Arthur* a donné son nom à la vaste compilation anglaise de sir Thomas Malory, dont elle ne forme en réalité qu'une partie : *Le morte Darthure*, réimprimée d'après l'éd. de Caxton (1485) par M. **Oskar Sommer**, t. I (texte), 1889, t. II (index, etc.) et III (étude des sources), 1890, Londres, in-4.

Le petit roman en prose de *Perlesvaus* a été édité par **Potvin**, *Perceval*, t. I.

Palamède : prologue ordinaire, éd. d'après le ms. 338 par M. **Hucher**, *le*

1. Quant aux éd., ce sont toujours des éd. fac-similé, c'est-à-dire faites d'après tel ou tel ms. choisi par l'éditeur. Il n'y a pas d'éd. critique.

Saint Graal, t. I, p. 156 : un prologue différent nous est fourni par le ms. de Turin et a été publié par M. **Rajna**, *Romania*, IV, 264.

Guiron le Courtois est la seconde partie du roman de *Palamède*, dont la première est *Meliadus de Leonnoys* : le roman fut publié au début du XVIe siècle en deux volumes séparés, Paris, 1528, in-f°. — Guiron le C. source de l'Arioste : **P. Rajna**, *le Fonti dell'Orlando furioso*, Florence, 1871, p. 111. — **Fr. Tassi**, *Girone il Cortese*, Florence, 1855. — Sur la date de Palamède : **Ward**, *Catalogue*, I, 336.

Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les mss. de Paris, par **E. Löseth**. Paris, 1891.

Perceforest. Cf. **G. Paris**, *Romania*, XXIII, p. 78-140.

Romans divers, par ordre alphabétique des titres. — Analyses par **E. Littré**, *H. litt.*, t. XXII, p. 757-887.

Amadas et Ydoine. — Ed. **Hippeau**, Paris, 1863. — M. **Andresen** a publié (*Zeitschr. f. r. Phil.*, XIII, 85), d'après deux feuilles de parchemin trouvées dans un ms. de Göttingue, deux fragments (en tout 286 v.) répondant aux vers 1110-1246 et 1791-1927 du texte d'Hippeau et présentant souvent des leçons meilleures. — Cf. *Romania*, XVIII, 197. — Version anglaise : *Sir Amadas*, éd. en 1842 par **J. Robson** pour la Camden Soc. (*Three English metr. rom.*). — Étude sur la légende : **Max Hippe**, *Untersuchungen zu der Mittel-englischen Romanze von sir Amadas* : I, *Die Fabel des Gedichts*, Brunswick, 1888, diss. de Breslau.

André de France. Cf. l'art. de **E. Trojel**, *Romania*, XVIII, 473-477.

Blancandin et Orgueillouse d'amour. — Trois mss. : Bib. nat., 375 et 19 572 et Turin. Publ. d'après 19 572 par **H. Michelant**, Paris, 1867 (cf. *Rev. critique*, 1867, I, 377). M. **P. Meyer** a publié, *Romania*, XVIII, 289-296, un fragment de *Blancandin*. — M. **L. Kellner** a donné une éd. de la version en prose anglaise : *Caxtons Blanchardyn and Eglantine*, Londres, 1890 (*Early Engl. T. Soc. Extra series*, n° LVIII).

Brun de la Montagne, éd. par **P. Meyer**, Paris, 1875 (Soc. des Anc. Textes).

Le châtelain de Couci. — Pour tous renseignements, se reporter à l'article capital de **G. Paris**, publié d'abord au t. VIII de la *Romania*, puis *Hist. litt.*, t. XXVIII, p. 352-390, sous le titre de *Jakemon Sakesep* (tel est le nom de l'auteur selon G. P.). — Versions provençales et allemandes (notamment l'imitation de **Conrad** de Wurzbourg. — Version néerlandaise, publ. par M. **de Vries**, Leyde, 1887 (cf. *Romania*, XVII, 456-459, **G. Paris**).

La châtelaine de Vergy. — Nombreux mss. Ed. critique par **G. Raynaud**, *Romania*, XXI, 145-93.

Le comte d'Artois, roman en prose du XVe siècle. — Cf. *Romania*, XVI, 98-100.

La comtesse de Ponthieu (Histoire d'outremer), publ. dans les *Nouvelles fr. en prose du* XIIIe *siècle*, par **L. Moland** et **C. d'Héricault**, Paris, 1856 (Bibl. Elzévir.), p. 161-228. — Sur *Jean d'Avesnes* et la *Comtesse de Ponthieu*, cf. **G. Paris**, *Journal des Savants*, 1894 (*la Légende de Saladin*).

Eustache le moine. — Ms. de Paris unique. Ed. par M. **W. Förster** et **Johann Trost**, Halle, 1891 (*Roman. Bibliothek*). Cf. *Romania*, t. XXI.

Foulke Fitz-Warin. — Ed. par **L. Moland** et **C. d'Héricault**, *Nouvelles fr. en prose du XIVe siècle*, Paris, 1858 (Biblioth. Elzév.), p. 15-114. Voir aussi *Hist. litt.*, t. XXVII, p. 164-186 (étude et analyse par **P. Paris**).

Le roman de Galerent, comte de Bretagne, par Renaut. Publié pour la première fois, d'après un ms. unique du XVe siècle, par **A. Boucherie**, Montpellier et Paris, 1888. — Corrections proposées par **Mussafia**, *Romania*, XVII, 439-452, et *Literaturblatt*, IV, col. 217.

Gautier d'Aupais. — Voir *H. litt.*, XIX, 767-71.

Guillaume de Dole ou le *Roman de la Rose*, éd. **Servois**, Paris, 1893 (Soc. des Anc. Textes). — Cf. *Jahrb. f. r. engl. Literatur*, XI, 159.

Guillaume de Palerne. — Publ. d'après le ms. de l'Arsenal par **H. Michelant**, Paris, 1876. Corrections au texte par **Mussafia**, *Zeitschr.*, III, 244; cf. *Romania*, VII, 470, et VIII, 627. — Date de la composition de l'ouvrage : **Bœhmer**, *Roman. Stud.*, III, 131. — Sur Palerme et la Sicile dans la litt. fr. du m. âge, voir **G. Paris**, *Romania*, V, 108.

Guy de Warwick. — La critique du texte de ce roman (sept mss) a été faite par M. **O. Winneberg** dans deux publications : *Eine Textprobe aus der afrz. Ueberlieferung des Guy de Warwick* (*Frankf. Neuphilol. Beiträge*, 1887, p. 86-107), et *Ueber das Handschriftverhältniss des afrz. G. de W.*, diss. Marburg, 1889. — Voir aussi, *Litterar. Centralblatt*, 1874, n° 34, un art. de M. **Zupitza**, *Zur Literatur geschichte des G. von W.*

Havelock. — *The ancient english romance of Havelok the Dane*, accompanied by the french text, by **Fred. Madden** (Roxburghe Club), Londres, 1828, in-4. — Ed. du *Lay of Havelok the Dane*, par **W. El. Skeat**, Londres, 1868. **Kupferschmidt**, *Roman. Studien*, IV, 411-30.

Ille et Galeron, par Gautier d'Arras, conservé dans un seul ms. Bib. nat., 375. Ed. par **E. Löseth**, Paris, 1890 (*Œuvres de G. d'Arras*, t. II, dans la Bibl. fr. du m. âge), et par **W. Förster** (*Roman. Bibliothek*), Halle, 1891. — Sur les rapports d'Ille et Galeron, d'Eliduc et de Gille de Trasignies, cf. **G. Paris**, *C. rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1887; *Romania*, XXI, 278.

Jean de Danmartin et Blonde d'Oxford. — Ed. au t. II des *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, publ. par **H. Suchier**, Paris, 1884 (Soc. des Anc. Textes).

Joufroi. — Incomplet. Ed. pour la première fois, d'après le ms. de Copenhague, par **K. Hofmann** et **Fr. Munckler**, Halle, 1880. — Cf. **G. Paris**, *Romania*, X, 411-19; — **Mussafia**, *Literaturblatt*, II, 260; — **Chabaneau**, *R. des l. rom.*, 3e série, V, 88-91. — Langue : **Dingeldey**, *Ueber die Sprache und den Dialekt des Joufroi's*. Darmstadt, 1888.

Le roman de *Marques de Rome* a été éd. par **J. Alton**, pour la *Stuttg. liter. Verein*, 1889 : éd. très utile pour l'étude de tout ce cycle.

Mélusine de Jehan d'Arras, nouvelle éd. conforme à celle de 1478, par **Ch. Brunet**, Paris, 1854. — **Fr. Michel**, *Mellusine*, poème relatif à cette fée poitevine composé au XIVe siècle par Couldrette, Niort, 1854. Étude de folklore : **Léo Desaivre**, *la Légende de Mélusine*, Niort, 1885.

Pamphile et Galatée, de Jean Bras-de-Fer. Voir *R. critique*, 1875, II, 398 (**G. Paris**).

Ponthus et la belle Sidoine. — Inédit. Mss de Cambridge, signalés par **P. Meyer**, *Romania*, XV, 275. Imprimé à Lyon vers 1486, in-f°.

Richard Cœur de Lion. — Cf. *Romania*, IX, 542-544.

Richars li biaus. — Ed. d'après le ms. de Turin par **W. Förster**, Vienne, 1874. Cf. les corrections proposées par **G. Paris**, *Romania*, III, 505, et IV, 478-80, et l'article important de **Tobler**, *Götting. gel. Anz.*, 1874, p. 1022, 1050.

Robert le Diable. — Cf. *Sir Gowther*, éd. par **Karl Breul**, Oppeln, 1886 : contient une bonne bibliographie. *Zeitschr. für Völkerpsychol.* XIX (1889), 77.

CHAPITRE V

LES CHANSONS[1]

Premiers témoignages sur la poésie lyrique. Poésies religieuses, amoureuses, satiriques. — Il est aujourd'hui démontré que presque tous les textes lyriques en langue d'oïl que le moyen âge nous a transmis ont subi plus ou moins profondément l'influence de la poésie courtoise cultivée au Midi. Mais il est évident *a priori* que la poésie lyrique n'avait point attendu pour éclore dans les provinces du Nord que les troubadours y eussent apporté le formulaire de leur art savant et compliqué. Maints textes nous apprennent que, dès l'époque mérovingienne, elle avait de nombreuses occasions de se produire : nous savons par exemple que les veilles des fêtes, et notamment la plus solennelle et la plus longue de toutes, celle de Noël, étaient célébrées, non seulement par des hymnes latines, mais par des cantilènes en langue vulgaire[2], que souvent à côté des chants pieux, trouvaient place des chants extrêmement profanes, que certaines solennités étaient égayées par des danses et que celles-ci étaient réglées par des chansons.

1. Par M. Alfred Jeanroy, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse. La note sur la musique des chansons, qui fait suite à ce chapitre, est de M. Antonio Restori, professeur au lycée de Parme.

2. Celle de sainte Eulalie et la *Vie de saint Léger* peuvent en donner une idée.

Du VI[e] au IX[e] siècle, une série non interrompue de canons de conciles interdisant aux ecclésiastiques de participer ou d'assister aux danses ou aux repas qui en sont ordinairement suivis, de les tolérer sur le parvis ou dans l'enceinte même des églises [1], nous apprennent par là même la place que ce genre de divertissement tenait dans la vie : or, comme la danse était ordinairement accompagnée de chants, ce sont là autant de témoignages sur la plus ancienne période de notre poésie lyrique. Ces chansons de danse étaient le plus souvent, comme il est naturel [2], badines et joyeuses et avaient la plupart du temps l'amour pour sujet : les textes auxquels nous venons de faire allusion l'indiquent très clairement par les épithètes dont ils les flétrissent, parmi lesquelles reparaissent continuellement celles de *turpia*, *obscena*, etc.

A mesure que nous avançons dans le temps, les allusions deviennent à la fois plus nombreuses et plus précises et quelques-unes se rapportent à une nouvelle variété de la poésie lyrique : dès l'an 764 un capitulaire de Charlemagne interdisait les chants satiriques; pendant la première croisade on en chantait contre un chapelain du duc de Normandie; vers la même époque, Yves de Chartres nous apprend que certaines chansons de ce genre, composées sur un jeune homme scandaleusement promu à l'évêché d'Orléans, étaient répétées sur les places et dans les carrefours; en 1124, un chevalier normand, Luc de la Barre, était condamné par Henri I[er], roi d'Angleterre, à avoir les yeux crevés, parce qu'il avait composé et chanté contre lui des chansons injurieuses.

Nous pouvons donc constater l'existence, dès l'époque la plus ancienne, des trois principales variétés de la poésie lyrique, religieuse, amoureuse, satirique. Ce n'est point absolument tout ce qu'il nous est permis d'en savoir : nous connaissons en effet les noms sous lesquels on en désignait les principaux genres et ces noms fournissent quelques indications sur la forme qu'ils revêtaient.

1. Voir G. Gröber, *Zur Volkskunde aus Concilbeschlüssen und Capitularien*, Strasbourg, 1893.

2. Non point cependant toujours, comme on le verra plus loin.

Genres cultivés dans la plus ancienne période : rotruenge, serventois, estrabot. — Le sens de ces noms est malheureusement loin d'être transparent. Les plus usités sont ceux de *rotruenge*, de *serventois* et d'*estrabot*. La *rotruenge* paraît avoir été une chanson à refrain (le rapport du mot avec *rote*, qui pourrait nous faire supposer ici une influence celtique, est loin d'être assuré) [1]. Il semble que le nom de *serventois* soit venu du Midi, mais à une époque très ancienne, et que le genre ait du reste perdu complètement son caractère primitif [2]. *Estrabot* est évidemment identique à l'italien *strambotto*, à l'ancien espagnol *estribote*. Si l'on en juge d'après le sens que présentent les plus anciens exemples du mot et celui qu'il a conservé dans quelques patois, il a dû s'appliquer spécialement à des chansons satiriques; il semble avoir désigné, conformément à son étymologie (*strabus*, lat. pop. *strambus* = boiteux), une forme strophique « composée d'une première partie symétrique et d'une queue qui ne l'était pas et pouvait beaucoup varier [3] ». Le refrain en effet paraît essentiel à toute poésie vraiment populaire. Les strophes auxquelles il s'adaptait dans l'estrabot devaient être fort simples et fort courtes : de la forme monorime, probablement la plus ancienne et qui persista longtemps, se dégagea de bonne heure la forme à rimes croisées, par l'introduction, dans le grand vers, de la rime à l'hémistiche; mais il est probable qu'il y avait eu, à l'origine, des strophes composées d'un vers unique et du refrain [4].

Quant au fond même de cette poésie, aux idées qui y étaient exprimées, à sa valeur littéraire, il serait téméraire de s'exprimer sur tous ces points avec trop de précision : c'est à peine en effet

1. Suivant une récente et ingénieuse hypothèse de M. Suchier (*Zeitschrift für rom. Phil.*, XVIII. 291), le mot serait formé du nom propre *Rotrou* et du suffixe germanique *ing* : la rotruenge serait primitivement le chant composé par (ou sur) un Rotrou.

2. Le mot paraît avoir d'abord désigné dans le Nord une chanson badine (voir les exemples cités par M. P. Meyer, dans *Romania*, XIX, 28, n.), sens qu'il n'a jamais dû avoir au Midi, s'il est vrai qu'il faille le rattacher à *sirven* et le traduire par « chanson de soudoyer », comme le propose M. P. Meyer.

3. G. Paris dans *Journal des Savants*, sept. 1889, p. 533.

4. C'est la forme de la plus ancienne chanson française conservée (voir p. 347, n. 1). Pour la confirmation de cette théorie, voir à la fin de ce chapitre l'étude musicale.

s'il nous reste une dizaine de pièces dont on puisse affirmer avec certitude qu'elles sont antérieures au milieu du XII[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque où s'exerça, et presque aussitôt avec une autorité tyrannique, l'influence provençale; de plus, toutes ces pièces, sauf une [1], sont tellement apparentées à la poésie épique, qu'il serait dangereux d'en rien conclure en ce qui concerne les genres purement lyriques.

Toute cette poésie ne revit pour nous que dans des œuvres qui accusent, en traits indéniables, l'influence courtoise : cependant en analysant celles-ci avec précision on peut y retrouver quelques-unes des particularités qui devaient caractériser la période antérieure à cette influence. C'est ce que nous allons essayer de faire dans les pages qui suivent.

I. — Genres objectifs.

Le caractère commun de toutes ces œuvres, par opposition à celles qui sont purement courtoises, c'est qu'elles mettent en scène des personnages, qu'elles sont objectives. Sans doute il peut arriver que le poète y apparaisse, y joue un rôle plus ou moins important, mais nous verrons que c'est là un trait accidentel et nullement primitif, qui ne tient pas à la nature même des genres où on le rencontre le plus souvent. Ceux où l'on peut espérer retrouver quelque chose de la lyrique autochtone des pays du Nord sont la *chanson d'histoire*, la *chanson à personnages*, la *pastourelle* et l'*aube*; il faut y ajouter des fragments de *rondets* ou *chansons à danser*, qui nous permettent de reconstituer un genre qui a été un des plus riches et reste à certains égards l'un des plus intéressants.

Chanson d'histoire. — Les *chansons d'histoire* ou *de toile* (le moyen âge a connu les deux termes [2]) sont à mi-chemin

1. Celle-ci est une chanson de croisade (publiée par M. P. Meyer dans son *Recueil d'anciens textes*, n° 39), datée de 1146 ou 1147, d'un style ferme et sobre, qui nous fait vivement regretter la disparition des autres œuvres lyriques du même temps.

2. *Chansons d'histoire*, parce qu'elles déroulent des faits, une histoire; *chansons de toile*, peut-être parce que leurs héroïnes sont le plus souvent représentées

entre la poésie épique et la poésie lyrique; on pourrait ajouter qu'elles tiennent aussi de la poésie dramatique, de sorte qu'on serait tenté de dire d'elles ce que Goethe disait de la ballade, « qu'elles réunissent les trois formes essentielles de la poésie » : épiques par le sujet, lyriques par le rythme, elles sont dramatiques par le procédé d'exposition. L'action qu'elles retracent (dans des couplets d'un petit nombre de vers terminés par un refrain) est très simple et encore ne nous en montrent-elles que les moments les plus essentiels; les personnages qu'elles mettent en scène sont très peu nombreux et n'expriment que les sentiments les plus naturels, mais ils le font avec une naïveté et une énergie singulières. Ces figures, peintes en quelques traits vigoureux et sobres, ont une intensité de relief extraordinaire, et pourtant, comme elles nous apparaissent dans une action incomplète et heurtée, elles gardent quelque chose de mystérieux qui sollicite puissamment l'imagination. Cet effet est encore augmenté par le refrain qui consiste, tantôt en un cri d'angoisse ou de douleur, où le personnage principal condense le sentiment qui l'anime :

E! Raynauz amis!

Dieus! donez m'a mari Garin
Mon douz ami!

Aé! cuens Guis, amis,
La vostre amors me tout solaz et ris!

tantôt en une formule, une réflexion d'un caractère vague et profondément poétique, qui résume l'impression laissée dans notre âme par le récit : ainsi dans une pièce qui est l'un des plus plus agréables spécimens du genre et que nous citerons tout entière[1] :

comme cousant ou filant, peut-être parce qu'elles étaient chantées dans les chambres des femmes occupées à des travaux d'aiguille. — P. Paris, qui les a le premier signalées à l'attention en 1833, les avait appelées *romances* à cause de leur ressemblance avec les romances espagnoles.

1. Dans le manuscrit unique qui nous l'a conservé, ce texte a été transcrit par un scribe lorrain, qui y a imprimé assez fortement les marques de son dialecte : nous rétablissons ici la graphie francienne et nous ferons de même dans plusieurs des citations suivantes. Cette pièce étant d'un style assez

Le samedi au soir, faut la semaine :
Gaiete et Oriours, serors germaines,
Main a main vont baignier a la fontaine.
Vente l'ore et li raim crollent :
Qui s'entraiment soef dorment !

L'enfes Gerars revient de la quintaine;
S'a choisie Gaiete sor la fontaine,
Entre ses braz l'a prise, soef l'a 'strainte.
Vente l'ore...

« Quant avras, Oriours, de l'éve prise,
Reva toi en arrière, bien sés la vile :
Je remandrai Gerart qui bien me prise. »
Vente l'ore...

Or s'en va Oriours, triste et marrie;
Des euz s'en va plorant, de cuer sospire,
Quant Gaie sa serour n'en meine mie.
Vente l'ore...

« Lasse, fait Oriours, com mar fui née!
J'ai laissié ma serour en la valée;
L'enfes Gerars l'en meine en sa contrée. »
Vente l'ore...

L'enfes Gerars et Gaie s'en sont torné,
Lor droit chemin ont pris vers la cité;
Tantost com il y vint, l'a espousé.
Vente l'ore...

(Bartsch, *Romanzen und Pastourellen*, I, 5.)

Ce sont de petits drames d'amour, au dénouement parfois tragique (n° III du recueil de Bartsch), mais le plus souvent heureux (les n^{os} I, X, se terminent par une réconciliation, les n°s II, VIII par un mariage, les n^{os} V, XVIII par un enlève-

archaïque, nous la traduisons complètement, en respectant le rythme de l'original.

Le soir du samedi clôt la semaine :
Gaiete et Oriour, deux sœurs germaines,
Main à main vont baigner à la fontaine.
Le vent agite la forêt :
Que les amants dorment en paix!

L'enfant Gérard revient de la quintaine (tournoi :)
Il aperçoit Gaiete à la fontaine.
Dans ses bras doucement il l'a étreinte.
Le vent...

« Quand tu auras, ma sœur, de cette eau prise,
Retourne sur tes pas, rentre à la ville :
Moi je reste à Gérard qui tant me prise. »
Le vent...

Or retourne Oriour, pâle et marrie;
Des yeux s'en va pleurant, de cœur soupire.
Voyant que sa sœur Gaie ne veut la suivre.
Le vent...

« Pour mon malheur, fait-elle, je suis donc née!
J'ai dû laisser ma sœur dans la vallée;
L'enfant Gérard l'emmène en sa contrée. »
Le vent...

Gaie et Gérard se sont vite éloignés,
Ils ont pris leur chemin vers la cité;
Les deux amants s'y sont tôt épousés.
Le vent....

ment). Dans quelques pièces apparaissent déjà les personnages de la poésie courtoise, les *losengiers*, les médisants (X, IV), les mal mariées (IV, VI, IX) : mais ce sont là des exceptions dues à des remaniements arbitraires. L'héroïne des pièces les plus anciennes est toujours une jeune fille (nous verrons plus tard l'importance de ce détail) dont on nous peint l'amour, toujours candide et naïf, sinon chaste ; cet amour ne rencontre point d'autres obstacles que les circonstances (absence de l'amant, X, XV, ou la résistance des parents, VIII, XIV). La nature des sentiments exprimés nous reporte aussi à une époque fort ancienne : l'amour est uniquement ressenti par la femme ; il est représenté comme impérieux et foudroyant ; il envahit tout l'être et rend étranger à tout ce qui n'est pas lui. Nos héroïnes sont rêveuses, maladroites à leurs humbles besognes : Aiglantine « s'entroblie, se point (*se pique*) en son doit » ; Doette « lit en un livre, mais au cuer ne l'en tient (*elle ne songe point à ce qu'elle fait*) » ; Yolanz « ne pot ester (*se tenir debout*), a la terre s'assist ».

Les hommes au contraire sont représentés, sinon comme insensibles, au moins comme assez indifférents à l'amour qu'ils inspirent ; ils l'acceptent parfois, mais c'est avec une condescendance quelque peu dédaigneuse, et ils ne s'engagent point à le payer de retour : c'est Raynaud qui, sans prétexte, s'éloigne d'Erembor, et c'est Erembor qui demande à « s'escondire » (*s'excuser*), à « jurer sur saints » qu'elle est innocente. Aiglantine a aimé Henri et lui a donné des preuves de cet amour, mais sans s'enquérir s'il devait jamais la prendre pour femme. Ce sont toujours les amantes qui font les premiers pas (VIII, XVII) ; on sent enfin que toute la supériorité est du côté de l'homme. Ce sont bien là les mœurs de la plus ancienne époque féodale ; c'est là exactement l'amour tel que le peignent les chansons de geste.

Ce genre dut disparaître assez rapidement ; aucune des pièces que nous venons d'analyser et qui sont toutes anonymes ne paraît postérieure aux premières années du XIIIe siècle (quelques-unes, comme les nos I et III, sont beaucoup plus anciennes) ; vers le milieu de ce siècle, un certain Audefroi le Bâtard, d'Arras, connu aussi comme auteur de chansons courtoises, essaya de le rajeunir et délaya, en de longues pièces d'un style fleuri et

sentimental [1], les thèmes anciens; mais cette tentative, assez mal venue, paraît être restée sans effet.

Chansons à personnages : chansons de mal mariée. — Dans les chansons d'histoire, le poète est complètement absent de son œuvre : s'il y apparaît (encore le fait est-il exceptionnel) c'est, comme dans les chansons de geste, par une rapide apostrophe destinée à raviver l'attention des auditeurs (II). Au contraire, le trait commun des divers genres que nous allons étudier est que l'auteur y occupe une place, s'y donne tantôt comme témoin, tantôt comme acteur (et souvent protagoniste) du petit drame qu'il déroule devant nous. Cependant, comme nous le verrons, ce trait n'a rien d'essentiel. Un autre, qui nous paraît au contraire fort important, consiste dans le tour enjoué et badin que toutes ces œuvres affectent et qui les distingue nettement des chansons d'histoire : dans celles-ci on sent que le poète est subjugué ou du moins ému par son sujet, qu'il est le premier à s'y intéresser; dans les chansons à personnages au contraire, il semble s'en amuser, y chercher uniquement quelque variation brillante ou imprévue.

Tout d'abord les personnages, comme les sentiments exprimés, nous transportent à mille lieues de la réalité : « le principal motif de ces chansons est le mariage, uniquement considéré du point de vue de la femme, et comme un esclavage odieux dans lequel le mari est un tyran grotesque, appelé le vilain, le jaloux, qui rend sa femme malheureuse parce qu'il n'est pas assez jeune ou assez aimable, qui l'injurie, la menace de l'enfermer, de la mal vêtir, mais qui n'en est que plus sûr du sort qui l'attend [2] ». La forme primitive du genre est un monologue de femme se plaignant de sa condition; conservée dans quelques spécimens très rares, elle a été diversifiée par différents artifices, dont les deux plus fréquents consistent à transformer le monologue en un dialogue (entre la femme et le mari, entre la femme et son ami, etc.) et à représenter le poète lui-même comme assistant à l'action ou y intervenant (souvent en qualité d'ami).

1. Il nous en reste cinq ou plus probablement six, car la huitième des pièces anonymes publiées dans le recueil de Bartsch doit être de lui (voir mes *Origines de la poésie lyrique*, p. 217, note).
2. G. Paris, *Origines de la poésie lyrique en France*, p. 9.

Malgré ces différences de détail, ces pièces sont en somme extrêmement peu variées ; en revanche elles offrent en abondance de charmants détails : toutes « ces mal mariées », qui se ressemblent tant, parlent du moins une langue très savoureuse et très variée dans ses tours, pleine d'une grâce mutine à la liberté de laquelle les entraves du rythme le plus compliqué n'enlèvent rien de son vif et gracieux naturel :

Ele dist : « Vilains, donée
Sui a vos, ce poise mi[1] ;
Mais, par la Vierge honorée,
Puis que me destraigniez si[2],
Je ferai novel ami.
A cui que voist enuiant[3],
Moi et li irons joant :
Si doublera la folie.
Ne me batez mie,
Maleüroz maris :
Vos ne m'avez pas norrie !
(Bartsch, *Rom.*, II, 45.)

L'autrier[4] aloie pensant
A un chant
Que je fis.
Trovai dame sospirant
Et criant
A hauz cris :
S'escria
Tout ainsi, ce m'est avis :
« *Li jalous*
Envious
De corrous
Morra,
Et li dous
Savourous
Amourous
M'avra !
Por quoi me va chastoiant[5]
Ne blasmant
Mes maris ?
Se plus me va courrouçant
Ne tençant
Li chetis[6],
Li beaus, li blons, li jolis
Si m'avra :
Li jalous...
(Bartsch, *Rom.*, I, 51.)

La monotonie du genre ne pouvait échapper même à une époque qui était loin d'être hostile aux redites : aussi chercha-t-on à en raviver quelque peu l'intérêt en y introduisant des personnages nouveaux et de nouvelles situations. Tantôt les plaintes et les récriminations de la mal mariée sont remplacées par un dialogue (souvent entre elle et le poète) sur quelques lieux communs de l'érotique courtoise ; tantôt, au lieu de mal mariées, ce

1. Je le regrette. — 2. Me tyrannisez ainsi. — 3. Malgré ceux qui le trouveraient mauvais. — 4. L'autre jour. — 5. Réprimandant. — 6. Le misérable.

sont des nonnes dont le poète entend les plaintes, non moins piquantes ni moins libres :

Qui nonne me fist, Jesus le maudie!
Je di trop envis[1] vespres ne complies :
J'amasse trop mieuz mener bone vie
Qui fust deduisanz[2] et amerousete.
Je sent les dous mauz lez[3] ma ceinturete :
Maloiz[4] soit de Dieu qui me fist nonete!
(Bartsch, *Rom.*, I, 33.)

Tantôt enfin, comme dans une pièce de Colin Muset, l'entrevue, sentimentale et poétique au début, se termine par de prosaïques détails, chers à l'auteur de la pièce :

.... Une dancele[5]
Avenant et bele,
Gente pucele,
Bouchete riant,
Qui me rapele :
« Vien ça, me dist ele,
Si me viële
Ta muse[6] en chantant
Tant mignotement. »
J'alai a li el praelet[7]
A tot[8] la viële et l'archet,
Si li ai chanté le muset[9]
Par grant amor.
. . . .
Or a Colins Musés musé[10]
Et s'a a devise[11] chanté
Por la bele au vis coloré
De cuer joli[12].
Maint bon morcel li a doné
Et departi,
Et de bon vin fort, a son gré,
Jel vos afi[13].
(Ed. Bédier, I, vers 11-23; 58-65.)

Aube. — C'est encore une chanson de femme qui forme le centre d'un genre non moins conventionnel, qu'on peut appeler, à l'imitation de la terminologie provençale, *aube*, et qui n'est autre que le chant de séparation de deux amants au point du jour. Dans les rédactions les plus anciennes (très voisines d'un thème encore vivant dans la poésie populaire), c'est le chant de l'alouette qui les avertit; dans des pièces d'un caractère tout artificiel et plus moderne, ce rôle est attribué à un personnage propre à la civilisation féodale, le veilleur qui, du haut d'une tour, annonçait le lever du soleil. Parfois (surtout dans les rédactions provençales) les plaintes de la femme sont précédées d'un court récit ou font partie d'un dialogue; mais il est très visible que ce sont elles qui forment le noyau du poème; elles

1. A contre-cœur. — 2. Plaisante. — 3. Près de. — 4. Maudit. — 5. Damoiselle. — 6. Joue pour moi de ta musette. — 7. Dans le pré. — 8 Avec. — 9. Sorte de chanson. — 10. Chanté le « muset ». — 11. Tant qu'elle voulut. — 12. Gaiment. — 13. Je vous l'assure.

le constituent même tout entier dans deux pièces (Raynaud, *Bibliographie*, nos 1029 et 1481), dont l'une, fort jolie, est attribuée, certainement à tort, à Gace Brulé :

Quant voi l'aube dou jor venir,
Nule rien ne doi tant haïr,
Qu'ele [1] fait de moi departir [2]
Mon ami, cui j'aim par amors.
Or ne haz rien tant com le jor
Amis, qui me depart de vos!

. . . .
Beaus dous amis, vos en irez :
A Dieu soit vos cors commandez!
Por Deu vos pri, ne m'oblïez :
Je n'aim nule rien tant com vos.
Or ne haz rien tant, etc.

(Bartsch, *Chrest.*, 4e éd., col. 281.)

Quelques-unes de ces pièces offrent des détails fort gracieux et poétiques; c'est par exemple une idée charmante, qui semble provenir de la poésie populaire, que celle de représenter les amants comme ne voulant pas croire aux avertissements que leur donne la nature et essayant de les interpréter dans le sens de leurs désirs :

Il n'est mie jors, saverose au cors gent :
Si me conseut Dieus [3], l'aloëte nos ment,

dit un refrain qui a dû être très répandu. On reconnaît là le motif que Shakespeare a immortalisé et qu'il avait probablement emprunté à quelque ballade française.

Une pièce qui n'est pas fort ancienne (no 2015) nous offre, sur un rythme vif et gracieux, un développement très mouvementé et très dramatique du même thème; l'auteur a eu l'idée originale de mêler aux paroles des divers personnages l'imitation du son de la trompe :

« Gaite de la tor,
Gardez entor
Les murs, se Dieus vos voie! [4]
Qu'or sont a sejor [5]
Dame et seignor,
Et larron vont en proie [6]. »
« *Hu et hu et hu et hu!*
Je l'ai veü
La jus soz la coudroie.
Hu et hu et hu et hu!
A bien près l'ocirroie [7]. »

— « D'un douz lai d'amor
De Blancheflor,
Compains, vos chanteroie,
Ne fust la poor
Del traïtor [8]
Cui je redoteroie. »
« *Hu et hu*, etc. »

(Bartsch, *Chrest.*, col. 245.)

1. Car elle. — 2. Se séparer. — 3. Si Dieu me conseille (juron). — 4. De par Dieu. — 5. Se reposent. — 6. Vont à la maraude. — 7. Peu s'en faut que je ne le tue. — 8. Si je ne craignais le traître.

Pastourelle. — La pastourelle est un genre plus complexe et plus varié : deux personnages, il est vrai, y sont seuls essentiels, mais ils s'y présentent souvent entourés d'un certain nombre de figures secondaires. L'aventure qu'elle retrace est ordinairement la rencontre d'un chevalier et d'une bergère, les propositions galantes faites à celle-ci par celui-là, et le succès très varié qu'elles obtiennent. Mais ce thème n'y est point stéréotypé, comme on l'a répété trop souvent depuis Roquefort [1], et il n'y paraît point essentiel : un certain nombre de pièces, et, parmi elles, quelques-unes des plus anciennes nous peignent simplement un dialogue entre divers personnages, dont l'un au moins est un berger ou une bergère. Une des formes primitives, si nous en jugeons d'après quelques pièces françaises et provençales fort anciennes [2] et d'après un thème fréquent encore dans notre poésie populaire, paraît avoir été un dialogue entre une bergère et un chevalier (presque toujours le poète lui-même, qui se donne pour tel), dont les prétentions sont repoussées et tournées en ridicule, parfois fort spirituellement.

Dans la contexture de ce petit drame, et dans le groupement des personnages (le chevalier, la bergère, l'ami, le fiancé, leurs compagnons ou leurs compagnes), nos poètes ont déployé une richesse d'invention, une imagination du détail vraiment surprenante ; si l'on songe que, d'autre part, les pastourelles offrent une infinie variété de formes métriques et strophiques, le plus souvent traitées avec une virtuosité qui n'a peut-être jamais été dépassée, on reconnaîtra que ce genre reste un des plus agréables de notre ancienne poésie lyrique, celui peut-être où on pourrait faire le choix le plus ample de morceaux gracieux et piquants. Une de ses variétés les plus intéressantes est celle où le poète, réduisant au strict minimum sa participation à l'action, se borne à esquisser des scènes villageoises, non point avec un exact et grossier réalisme qui eût choqué dans un genre si léger, mais avec une vérité relative, souvent assaisonnée d'une douce et familière ironie :

1. « Qui en lit une, dit-il, en connaît mille. » Notons que nous n'en possédons guère qu'une centaine.

2. Notamment la plus ancienne de toutes les pastourelles provençales conservées, celle de Marcabrun : *L'autrier jost'una sebissa.*

L'autre jor par un matin
Soz une espinete [1]
Trovai quatre pastorins,
Chascuns ot musete,
Pipe, flaiol et frestel [2].
La muse au grant chalemel
A li uns fors traite [3] :
Por comencier le revel [4]
Contrefist la gaite,
Et en chantant s'escria :
« *Si jolis, si mignos*
Com je sui, n'iert nus ja! »

Quant li uns des autres trois
Oï sa vantance
En piés sailli sus, toz droiz,
De chanter s'avance,
Car il fu de noveau rés [5].
Ses hoseaus ot taquenés [6],
Et par grant bobance [7]
Estoit d'un sac afublés,
Quoi que chascuns chante,
Toz jorz estoit sa chansons :
« *Il n'est viande qui vaille les motons.* »
. . . .
Cele part vont li bergier
A grant piperie [8] :
Par la main, sans atargier [9],
Prent chascuns s'amie,
Si ont fait grant vireli [10].
Gautiers la muse saisi,
Qui les esbanie [11].
Car nus n'en set plus de li,
Et puis se rescrie
S'amiete Marion :
« *Sus sus, loriete!*
Vez la ci, vez la la,
Vez la ci, la bele :
Sus, sus, lorion! »
(Bartsch, *Rom.*, II, 30.)

Ailleurs ce ne sont plus leurs chants et leurs danses qui nous sont décrits, mais leurs divertissements, les talents qu'ils étalent pour s'égayer les uns les autres : on leur voit faire « le muel, le pèlerin, le rombardel, l'enflé » ou « tumer dans un sac » ou se choisir un roi

Roi ont fait dou plus bel :
Mantel ot de camelin [12]
Et cote de burel... [13]

chargé de diriger leurs ébats et d'y maintenir un ordre relatif. C'est qu'en effet la gaîté débordante de ces vilains en liesse ne va guère sans échange de horions :

... Mainte coiffe tirée
I ot et doné maint cembel [14];
Guis s'i mist, de cop de cotel
Fu sa muse perciée.
(Bartsch, *Rom.*, III, 21.)

Ce ne sont pas seulement les coiffes et les « muses » qui ont

1. Sous un buisson d'aubépine. — 2. Chacun avait sa musette, son pipeau, son flageolet et sa flûte. — 3. L'un d'eux a tiré sa musette au long chalumeau. — 4. La fête. — 5. Tondu. — 6. Il avait des guêtres raccommodées. — 7. Avec fierté. — 8. En jouant avec force du pipeau. — 9. Sans tarder. — 10. Sorte d'air de danse. — 11. Qui les fait danser. — 12. Étoffe de poil de chèvre. — 13. Bure. — 14. Coup.

à souffrir; quand on se commet au milieu de la bande joyeuse, on n'est pas sûr d'en rapporter toutes ses dents :

Buffe [1], colée [2],
Joée esdentée [3],
Tel sont lor avel [4].
(Bartsch, *Rom.*, II, 73.)

Il y a pourtant çà et là quelques scènes plus reposées :

Robin l'atendoit en un valet [5];
Par ennui s'asist lés un buissonet,
Qu'il s'estoit levés trop matinet
Por cueillir la rose et le muguet...

Quant el' l'oït si desconforter,
Tantost vint a lui sans demorer;
Qui lors les veïst joie demener,
Robin desbruisier [6] et Marot baler....

De si loin com li bergiers me vit
S'escria mout haut et si me dist :
« Alés vostre voie par Jesu Crist!
Ne nos tolés pas nostre deduit;
J'ai mout plus de joie et de delit
Que li rois de France n'en a, ce cuit;
S'il a sa richece, je la li quit,
Et j'ai m'amiëte et jor et nuit... »
(Bartsch, *Rom.*, III, 11.)

Cette idylle champêtre n'est-elle pas délicieuse, et n'y a-t-il pas dans ces derniers vers toute la tendre naïveté qui charmait Alceste dans la chanson du roi Henri [7]? Il est curieux de rencontrer, à l'aurore d'un genre dont les productions ultérieures rappellent si souvent les mièvres paysanneries de Watteau et de Boucher, des tableaux qui, par leur vérité, font plutôt songer à Téniers, bien qu'avec un sentiment plus exact de la mesure, plus de grâce et de finesse dans la touche.

Une transformation du genre qui n'a pas peu contribué à le discréditer a consisté à n'en plus faire qu'un cadre pour des dissertations politiques et morales ou des compliments de circonstance; cette déviation, qui devait l'affecter jusqu'au XVIIe siècle, s'y rencontre dès le dernier tiers du XIVe, dans les pastourelles de Froissart par exemple, qui du reste sont loin d'être sans grâce. On la constate même beaucoup plus anciennement dans les œuvres des troubadours, notamment dans Guiraut de Borneil (fin du XIIe siècle). Il serait curieux de savoir par où cet abus s'est introduit dans la France du Nord : ce qui est certain, c'est

1. Coup. — 2. Coup sur le col. — 3. Mâchoire édentée. — 4. Plaisirs. — 5. Vallée. — 6. Faire des gestes désordonnés.

7. Comparez des scènes très analogues dans le *Jeu de Robin et Marion*, où Adam de la Halle a pour ainsi dire cueilli la fleur d'un genre qui fut cultivé dans son pays plus que partout ailleurs.

que notre antique pastourelle des XIIe et XIIIe siècles (et c'est là un dernier éloge qui a sa portée) n'en offre point de traces [1].

Chanson à danser; refrains. — Nous plaçons ici la mention d'un dernier genre, le *rondet*, ou chanson à danser, non point qu'il soit plus complexe ou plus récent que les précédents, mais d'une part parce que nous le connaissons surtout par des fragments qui ne nous permettent point de nous en faire une idée tout à fait précise, de l'autre parce que ces fragments contiennent de nombreuses allusions aux genres qui viennent d'être passés en revue et nous seraient inintelligibles s'il ne nous était rien resté de ceux-ci.

Ces fragments sont désignés dès le moyen âge par le mot de *refrain* (plus anciennement *refrait* et *refrai*), qui signifia d'abord des vocalises, des fioritures musicales (du latin *refrangere*, *refractum*), puis passa de bonne heure au sens qu'il a gardé. En réalité les « refrains » que nous ont conservés une foule de rondets, un certain nombre de chansons courtoises [2] et d'œuvres narratives, étaient bien répétés, à la façon du refrain moderne, dans les rondets d'où ils ont été détachés. En cette qualité ils en résumaient la pensée sous une forme vive et frappante, et c'est là probablement une des circonstances auxquelles ils ont dû d'être conservés tandis que tout le reste se perdait. Ils y étaient répétés pour la raison très simple qu'ils correspondaient à la répétition de mouvements identiques. Nous savons en effet assez exactement, grâce aux descriptions fréquentes dans les textes, aux miniatures des manuscrits et surtout à la persistance de nos antiques *caroles* dans certaines contrées ou provinces [3], comment les chansons de danse étaient appropriées à leur destination. Elles étaient partagées, par parties à peu près égales, entre un soliste ou chef de chœur et le reste de la bande. Les trois pas exécutés dans un sens déterminé et le balancement qui se produisait avant qu'on recommençât le même mouvement et

1. Il y a bien dans quelques pièces (Barstch, III, 40) des allusions précises à des événements contemporains; mais elles se présentent dans des propos que l'on peut sans aucune invraisemblance prêter à de véritables bergers.

2. Ils y apparaissent, tous différents les uns des autres, à la fin de chaque couplet.

3. Elles revivent exactement dans les danses actuelles des îles Fœrœ et aussi dans celles qui s'exécutent aujourd'hui encore dans certains villages des Landes au son des *roundets*.

dont la succession constituait seule cette danse extrêmement simple étaient marqués respectivement par les vers (ou hémistiches) chantés par le soliste, et le refrain repris par tout le chœur [1].

Formes successives de la chanson à danser. — Ce n'est que peu à peu et en traversant une série de modifications successives que la chanson de danse aboutit, au XIII[e] siècle, à la forme qui devait rester classique [2] : uniquement soumise à cette condition de se partager entre le chœur et celui qui « chantait avant », elle pouvait en effet affecter une extrême variété de formes. Il est probable que la plus simple et la plus ancienne de toutes nous est conservée, bien qu'un peu allongée, dans les chansons de toile, dont les strophes se composent de quelques vers construits sur la même rime (ou assonance) et d'un refrain. Il est naturel de penser qu'à l'origine la strophe a été constituée par les deux phrases chantées consécutivement par le soliste et le chœur. Celle que prononçait le premier fut d'abord fort courte : un fragment de chanson de toile du XII[e] siècle (Bartsch, I, 18) nous offre une strophe composée uniquement de deux vers; il y a de fortes raisons de penser qu'il y en a eu d'un seul vers.

Peu à peu le besoin de la variété se fit sentir : on intercala alors le refrain dans l'intérieur même de la strophe, mais sans s'astreindre à aucune règle précise en ce qui concernait sa forme ou sa place. C'étaient des espèces de passe-partout qui s'introduisaient ici ou là suivant les exigences de la rime. On en arriva enfin à une forme rigoureusement fixée, celle d'une strophe de huit vers où le premier revient trois fois, le second deux fois :

Hareu! li maus d'amer
  M'ochist!
Il me fait desirer,
Hareu, li maus d'amer!
Par un dous resgarder
  Me prist.
Hareu, li maus d'amer
  M'ochist!

(Adam de la Halle, éd. de Coussemaker, p. 211.)

1. Cf. G. Paris, *Origines*, p. 46.
2. Les refrains sont donc très variés et ils constituent, à ce titre, des documents de première importance pour l'histoire de notre versification.



1. LE DIEU D'AMOUR DONNANT DES ENSEIGNEMENTS A DEUX AMANTS
Bibl. Nat. Nouv. acq. 4531, F° 63

2. ARMOIRIE DE CHEVALIER POETE

3. LE DIEU D'AMOUR APPARAIT EN SONGE A L'AUTEUR
DU "DEBAT DE LA DAMOISELLE ET DU CLERC"

C'est exactement, comme on le voit, la forme du moderne triolet.

Sujets traités dans les chansons à danser. — Si nous sommes suffisamment renseignés sur les formes successives de la chanson à danser, il n'en est pas de même en ce qui concerne les sujets qui y étaient traités. Nous savons cependant qu'à l'origine ces sujets pouvaient avoir un caractère sérieux et même tragique, comme le sont aujourd'hui ceux de certaines chansons de danse grecques et scandinaves. Aux VIIe et VIIIe siècles (on trouve même cet usage attesté jusqu'au XIIe), les chants dont les femmes accompagnent leurs danses sont souvent consacrés à célébrer des exploits guerriers, et oscillent ainsi entre l'épopée et la poésie lyrique[1]. Les chansons d'histoire, sans doute très voisines de ceux-ci par la forme, ne nous présentent plus que des sujets amoureux et romanesques, mais traités encore avec beaucoup de gravité. Bientôt ce caractère disparut presque complètement des chansons de danse : les refrains dans lesquels revivent pour nous celles des XIIe et XIIIe siècles se partagent en deux classes qui, par le ton et l'inspiration, ne sont pas sensiblement différentes : les uns (et c'est l'immense majorité) sont simplement des effusions amoureuses, où ne se peint jamais un sentiment bien profond; les autres contiennent des allusions aux divers genres que nous avons étudiés, et ce que nous en avons dit suffit à en marquer le caractère conventionnel et à demi plaisant.

Les refrains représentent-ils une ancienne poésie populaire? Est-il possible de remonter à celle-ci? — Les refrains ne représentent donc point, comme on l'a soutenu, la poésie spontanément éclose sur notre sol qui a dû précéder la poésie courtoise et dont nous avons nous-mêmes constaté l'existence au début de ce chapitre. Cette poésie populaire et spontanée ne se trouve point non plus, nous l'avons vu, dans les genres étudiés plus haut.

L'analyse que nous avons donnée de ceux-ci suffisait presque à le démontrer : s'il est nécessaire d'y ajouter quelques réflexions,

1. D'après le fameux passage de la *Vie de saint Faron*, les exploits de Clotaire II contre les Saxons étaient chantés par des femmes formant des chœurs : « feminæque choros inde plaudendo componebant. » (Dom Bouquet, III, 505.)

nous ferons observer que certains personnages appartenant à la société courtoise y sont indispensables (dans l'aube le guetteur, dans la pastourelle le chevalier, qui apparaît fréquemment aussi dans la chanson à personnages); que, s'ils ne respirent point cette haine et ce mépris du vilain, caractéristiques de tant de genres, l'intention satirique à l'endroit des gens du peuple y est sensible, et l'ironie par laquelle elle se manifeste est parfois assez cruelle; que leur style est émaillé de formules courtoises; enfin que leur forme métrique est d'une complication bien éloignée de la poésie populaire.

Cependant il est démontré que tous ces genres, malgré les traces d'esprit courtois qu'on y peut relever en abondance, n'ont point été purement et simplement importés de la France méridionale, que les genres similaires existant dans la littérature provençale, s'ils ont influé sur eux, n'ont guère moins subi leur influence[1]. C'est qu'en effet, si ces genres ne représentent point proprement cette antique poésie populaire, ils en sont sortis, et cette origine explique quelques-uns de leurs traits les plus caractéristiques, et, au premier abord, les plus déconcertants.

Caractère conventionnel des genres étudiés plus haut; leur origine. — Quelle que soit leur diversité, il en est plusieurs en effet qu'ils possèdent en commun : ils reposent essentiellement sur une chanson de femme; ils commencent par une description du printemps; enfin on y trouve ce même ton de légère et folâtre insouciance, cette même révolte contre les règles ordinaires de la morale, qui, si elle était prise au sérieux, serait monstrueuse. Or, tous ces traits devaient exister déjà dans une catégorie de chansons populaires et notamment dans la plus nombreuse de toutes, celle des chansons de mai, dans lesquelles, si l'on accepte une hypothèse que M. G. Paris a soutenue avec une puissante dialectique et une singulière abondance d'arguments, il faudrait chercher la source de tous

1. Pour la délicate question des influences réciproques, je suis obligé de renvoyer à mon livre sur les *Origines de la poésie lyrique en France*, et surtout aux articles de M. G. Paris déjà cités si souvent. M. Paris incline à penser, pour des raisons qu'il serait trop long d'indiquer, que toute cette poésie est née dans une région intermédiaire entre le Nord et le Midi, vers le Limousin, l'Auvergne ou le Périgord.

les genres étudiés plus haut et même, dans une certaine mesure, de la poésie courtoise.

On sait avec quelle solennité étaient, au moyen âge, célébrées dans le peuple ces « fêtes de mai », dont il est resté jusqu'à nos jours tant de traces dans les usages populaires de nos diverses provinces [1]. Non seulement « au jour du renouveau et particulièrement le premier mai, on allait au bois quérir le mai, on s'habillait de feuillages, on rapportait des fleurs à brassées, on ornait de fleurs les portes des maisons ; mais c'était le moment où, sur la prairie verdoyante, les jeunes filles et les jeunes femmes menaient des rondes pour ainsi dire rituelles » [2].

Maints textes nous prouvent qu'à l'époque la plus ancienne, les femmes seules participaient à ces danses, qui eussent semblé en effet, à une époque de mœurs aussi rudes, bien indignes des hommes. Ce n'est guère qu'au XIIe siècle qu'on voit les *bachelers* se mêler aux jeunes filles dans les caroles. Il est naturel que les chants destinés à régler celles-ci n'aient mis en scène que des femmes, ou aient été faits exclusivement à leur point de vue. Nous avons suffisamment montré, dans les pages qui précèdent, combien facilement les genres objectifs se laissent ramener à une chanson de femme : dans la chanson de personnages et dans l'aube la soudure entre cet élément essentiel et les éléments adventices est encore très apparente. La pastourelle est peut-être un peu plus réfractaire à cette démonstration ; cependant il faut observer que, si le tour dramatique y est essentiel, c'est le rôle de la bergère qui occupe le premier rang. Si la pastourelle n'est point issue directement des chants de mai, elle a pu sortir des parades rustiques qui les accompagnaient et dont quelques-unes sont décrites dans nos pastourelles mêmes [3]. Ces divertissements avaient naturellement lieu en plein air, au sein de la nature renouvelée : il était donc inévitable que les chants qu'on y exécutait renfermassent des allusions à ce mois qui mettait fin au long repos de l'hiver. Nous savons en effet que les strophes des chants de mai ou *reverdies* s'ouvraient et se ter-

1. On les appelait *calendes de mai* (cf. le provençal *calenda maia*, l'italien *calendimaggio*) ou *maierolles*.
2. G. Paris, *op. cit.*, p. 49.
3. Voir plus haut, p. 357.

minaient souvent par une sorte d'invocation, accompagnée de gestes gracieux, au mois de mai, que souvent elles contenaient la description des joyeux ébats qu'il ramenait :

.... Or du chanter en l'onor de mai!
Tendés tuit vos mains à la flor d'esté,
A la flor de lis,
Por Dieu, tendés i!

Ce qui dans les chansons de mai n'était qu'une invocation est devenu, dans les chants qui en sont dérivés et même dans la poésie courtoise, une description plus ou moins longue, formant le début obligatoire de la pièce.

Ces chansons, probablement les plus anciennes, en tout cas les plus simples et les plus innocentes d'inspiration, célèbrent simplement le mois de mai, la verdure renaissante, les fleurs, le chant des oiseaux [1]. Nous n'avons malheureusement conservé que très peu de fragments de ces reverdies primitives, « légères merveilles de grâce et de poésie, pleines de la senteur du printemps et de l'innocente gaîté de la jeunesse, du plaisir de la danse et d'une sorte de mysticisme amoureux à la fois troublant et enfantin [2] ».

La plupart de celles qui nous sont parvenues contiennent surtout une invitation à l'amour, ou, comme tous les genres qui sont dérivés d'elles, une protestation plus ou moins énergique contre tout ce qui s'oppose à sa liberté. Nous avons vu combien ce trait s'était accentué dans les œuvres postérieures, où la protestation contre le mariage est érigée à la hauteur d'un principe développé à satiété et sous mille formes. Il n'est point jusqu'à cette particularité qui ne trouve très naturellement son explication dans l'esprit qui animait ces antiques fêtes de mai qui remontaient certainement à l'époque païenne et en avaient conservé l'empreinte. « C'étaient des fêtes consacrées à Vénus; on y célébrait sans réserve son empire sur les cœurs, on y enseignait ses

1. Il est toute une catégorie fort intéressante de pièces, courtoises par quelques détails de style, mais certainement populaires d'inspiration, où ne sont mis en scène que des oiseaux, et notamment le rossignol, qui avait pris une signification symbolique et mystique et était considéré comme le grand prêtre du printemps et de l'amour. Cf. G. Paris, *op. cit.*, p. 13.

2. G. Paris, *loc. cit.*, p. 54.

leçons. Il est donc naturel que l'amour ait été célébré avec le printemps dans les chants qui accompagnaient les danses de mai. Le plus ancien de ces chants qui nous soit parvenu n'est pas français, bien qu'il soit inséré dans un recueil français, le célèbre chansonnier de Saint-Germain. C'est la pièce limousine bien connue qui nous montre la *regina avrillosa*, la reine de mai, menant la danse avec ses compagnes et en excluant le *gelos*, c'est-à-dire son mari lui-même et tous ceux qui n' « aiment » pas. Cette pièce précieuse nous donne bien l'inspiration de ces danses, de ces fêtes qui étaient, on peut le dire, comme les saturnales des femmes, et qui ont le caractère à la fois abandonné et conventionnel qu'indique ce rapprochement. C'est un moment d'émancipation fictive, émancipation dont on jouit d'autant plus qu'on sait très bien qu'elle n'est pas réelle et qu'une fois la fête passée il faudra rentrer dans la vie régulière, asservie et monotone. A la fête de mai, les jeunes filles échappent à la tutelle de leurs mères, les jeunes femmes à l'autorité chagrine de leurs maris; elles courent sur les prés, se prennent les mains, et dans les chansons qui accompagnent leurs rondes, elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinement le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles. Prendre au pied de la lettre ces bravades folâtres, ce serait tomber dans une lourde erreur; elles appartiennent à une convention presque liturgique, comme l'histoire des fêtes et des divertissements publics nous en offre tant. La convention, dans les *maieroles*, dans les *kalendas mayas*, était de présenter le mariage comme un servage auquel la femme a le droit de se dérober, et le mari, le « jaloux », comme l'ennemi contre lequel tout est permis. Toutes ces pièces ont pour point de départ des chansons de femmes dansant entre elles, s'excitant par l'absence des hommes et couvertes par l'immunité de la fête, par ce qu'on pourrait appeler la *libertas maia* [1]. »

Deux de ces traits, la description du printemps formant un début stéréotypé, et la peinture d'un amour exclusivement coupable se retrouvent également dans la poésie courtoise, tant méri-

1. G. Paris, *op. cit.*, p. 50.

dionale que septentrionale, et forment le point d'attache de cette poésie, dont on a si souvent recherché l'origine, avec la poésie populaire. Mais ce n'est point à celle-ci que les ont empruntés les trouvères du Nord, dont les œuvres seules doivent nous occuper ici. Celles-ci reproduisent avec une fidélité scrupuleuse et certainement excessive les lieux communs, les procédés, les formules de la poésie méridionale. Elles n'offrent par conséquent qu'un intérêt assez restreint; mais en revanche, comme il en a été conservé un très grand nombre, elles fournissent à la critique un terrain plus solide. Nous pourrons donc, dans les pages qui suivent, remplacer par la constatation de faits précis les hypothèses que nous n'avons pu éviter tant qu'il s'est agi de reconstituer l'histoire de la plus ancienne période de notre poésie lyrique.

II. — Genres subjectifs; la poésie courtoise.

Apparition de la poésie courtoise; première génération poétique (1150-90). — L'apparition dans la France du Nord des premières imitations de la poésie des troubadours peut être datée avec assez d'exactitude : elle remonte aux abords de l'an 1150. La chanson de croisade, dont il a déjà été question, et qui date de 1146-7, n'offre, ni dans son style ni dans sa forme rythmique, rien qui rappelle la poésie courtoise; d'autre part nous avons un très grand nombre de pièces de trouvères courtois dont la carrière poétique dut commencer vers 1165-70, et qui eux-mêmes, nous le savons, avaient eu des prédécesseurs [1].

La génération qui paraît avoir fait le succès de la poésie courtoise et dont les trouvères et les jongleurs, vers le commencement du XIIIe siècle, regrettaient amèrement la disparition, se composait presque tout entière de personnages nés entre 1120 et 1150 : Guiot de Provins, dans un passage très curieux de sa

1. Conon de Béthune, par exemple, parle dans une chanson bien connue de son « maître d'Oisi » ; comme il était d'âge mûr à l'époque où il la composa (1187), il faut admettre que son éducation poétique remontait à une quinzaine d'années auparavant, et celle de son « maître » (son aîné au moins de dix ans) à quelques années plus haut encore.

Bible (écrite vers 1224), énumère ceux qui avaient été, au temps de sa jeunesse, les plus illustres et les plus généreux protecteurs de la poésie; ce sont (nous les citons dans l'ordre même où il les place) : l'empereur d'Allemagne Frédéric (Ier), le roi de France Louis (VII), le roi Henri (II) d'Angleterre, le jeune roi (Henri Court-Mantel), le roi Richard (Cœur de Lion), les comtes Geoffroi de Bretagne, Henri (Ier) de Champagne, Thibaut (V) de Blois, Renaud de Mousson (Renaud II de Bar), Philippe de Flandre, Othon (Ier) de Bourgogne, le roi d'Aragon (Pierre II), le grand duc de Lorraine (Thibaut Ier), le seigneur d'Oisi, ceux de Brienne, le comte Henri (Ier) de Bar, etc. Parmi tous ces personnages, quelques-uns mentionnés dans des envois de chansons courtoises, peuvent être à coup sûr considérés comme protecteurs du genre nouveau : tels sont Geoffroi de Bretagne et Thibaut de Blois cités par Gace Brulé, Philippe de Flandre et Henri de Bar par Gautier d'Espinau, Othon de Bourgogne par Gontier de Soignies.

Les noms d'un certain nombre d'autres princes, contemporains des précédents ou un peu postérieurs à eux, apparaissent fréquemment aussi dans les plus anciennes chansons imitées des troubadours : ce sont ceux d'un comte de Ponthieu (Gui, tuteur de Guillaume III à partir de 1191) dans Gace Brulé, d'un comte de Mâcon (Guillaume V, 1185-1224) dans Guiot de Dijon, d'un comte de Gueldre (Othon III, de 1183 à 1206 ou 1209) et d'un comte de Brienne (Erart, mort en 1190) dans des pièces anonymes.

On voit que ces personnages appartiennent à des contrées fort diverses, mais surtout aux provinces du Nord, de l'Est et du Nord-Est, exceptionnellement seulement à celles de l'Ouest et du Sud-Ouest. Si nous considérons, non plus la patrie des premiers protecteurs des poètes courtois, mais celle de ceux-ci même, nous sommes amenés à la même constatation. Nous trouvons parmi eux des Picards, des Artésiens, des Flamands (Conon de Béthune, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies, Gontier de Soignies), des Lorrains (Gautier d'Espinau), des Champenois (Chrétien de Troyes, Gace Brulé, Aubouin de Sézanne), des Bourguignons (Hugues de Berzé, Guiot de Dijon), des Franciens (le châtelain de Couci). Au contraire les poètes, originaires

des provinces de l'Ouest, appartiennent en grande majorité à la seconde génération des trouvères lyriques.

Il résulte de ces faits que ce n'est point, comme on serait tenté de le penser, par une zone intermédiaire entre le Midi et le Nord, le Limousin, la Marche et le Poitou par exemple, que la communication s'est établie entre la poésie des troubadours et celle des trouvères. On s'est demandé si ce fait, si important pour l'histoire littéraire, ne s'était point produit en Terre-Sainte, à la croisade de 1147. Il convient sans doute d'attacher une grande importance à cette expédition, où, pour la première fois depuis cinquante ans, furent rapprochés durant de longs mois les hommes du Nord et ceux du Midi, et à laquelle nous savons du reste que participèrent plusieurs troubadours. Il faut se souvenir aussi que le poète au moyen âge est essentiellement nomade, et que, si les troubadours durent porter leur art jusque dans les provinces du Nord les plus reculées, les trouvères de leur côté purent aller en puiser la connaissance à sa source même [1].

Mais des rapports isolés et intermittents comme ceux-là ne suffiraient point à expliquer la vogue extraordinaire que trouva à un moment précis la poésie méridionale au Nord de la France : il y eut là un de ces engouements tyranniques comme la mode seule peut en produire. L'origine nous paraît devoir en être cherchée à la cour même qui était dès ce moment l'arbitre du bon goût et de l'élégance, c'est-à-dire à celle de Paris, et dans quelques centres provinciaux qui, pour des raisons diverses, subissaient directement son influence.

En 1137, Louis VII épouse Éléonore d'Aquitaine, petite-fille du plus ancien des troubadours connus, et passionnée elle-même pour la poésie courtoise. Nous ne savons si, dans son bref pas-

1. Nous avons d'assez nombreuses mentions de relations entre des troubadours et des poètes ou seigneurs du Nord et inversement : Bernard de Ventadour séjourna en Normandie à la cour d'Eléonore d'Aquitaine (1152) et Ricaut de Barbezieux à celle de Champagne; Guiraut de Calanson et Bertran de Born, s'ils ne fréquentèrent point celle de Geoffroi de Bretagne (le protecteur de Gace Brulé), connaissaient celui-ci personnellement, puisqu'ils font de lui un pompeux éloge. D'autre part, nous voyons Hugues de Berzé adresser une pièce à Folquet de Romans, un certain Andrieu échanger un jeu-parti (rédigé tout entier en français) avec un roi d'Aragon (sans doute Pierre I[er], qui en échangea un, tout en provençal, avec Guiraut de Borneil), et un certain Gaucelm faire de même avec le comte Geoffroi de Bretagne (celui-ci répond en français à des couplets rédigés en provençal).

sage à la cour de France, elle eut le temps de faire partager ses goûts à la société déjà lettrée et délicate qui l'entourait; mais, ce qui est plus important, ses deux filles, Marie et Aélis, en héritèrent, et c'est vraisemblablement à leur influence qu'il faut rapporter la rapide propagation de la poésie méridionale dans les provinces du Nord. L'aînée, Marie, épousa Henri Ier de Champagne et Aélis, Thibaut de Blois, son frère (1164). La première fut veuve de bonne heure (1181) et deux fois régente de Champagne (1181-87; 1190-97) et jouit par conséquent d'une extrême liberté; c'est elle qui accueillait à sa cour Ricaut de Barbezieux, qui encourageait Gace Brulé, alors très jeune sans doute [1], qui indiquait à Chrétien de Troyes l'esprit dans lequel il devait traiter son roman de *la Charrette* (vers 1170), la première œuvre où règnent et s'étalent les théories de l'amour courtois; c'est elle enfin qu'André le Chapelain nous dépeint comme présidant à ces réunions où étaient débattues les plus épineuses questions de la casuistique amoureuse. Quant à sa sœur Aélis, nous savons que non seulement elle acceptait pour elle-même l'hommage des trouvères, du Châtelain de Couci par exemple (n° 790), mais qu'elle avait su intéresser à la poésie, spécialement à la poésie lyrique, son mari, que nous connaissons comme protecteur de Gace Brulé et de Gautier d'Arras. Une sœur de ces deux princes, nommée aussi Aélis, avait épousé Louis VII, après la répudiation d'Éléonore (1160), et avait repris à la cour de France les traditions que celle-ci y avait importées; c'est elle qui, en présence de sa belle-sœur, Marie de Champagne, et de son jeune fils, le futur Philippe-Auguste, faisait chanter ses vers à Conon de Béthune et le reprenait sur sa prononciation picarde.

C'est surtout de ces trois cours que paraît s'être répandu le goût de la poésie courtoise. Sans doute elles étaient assez brillantes pour ne devoir qu'à elles-mêmes leur prestige; mais leur influence sur un certain nombre de cours voisines fut encore accrue par des raisons accidentelles : il est curieux en effet de constater que presque tous les princes que nous avons

1. C'est en effet à Gace et non à Aubouin de Sézanne qu'appartient une chanson bien connue et souvent citée (n° 1232), comme vient de le démontrer M. G. Paris (*le Roman de Guillaume de Dôle*, Introd., p. CIV).

nommés plus haut comme protecteurs de la poésie lyrique eurent avec elles des relations plus ou moins étroites. Gui de Ponthieu fut le tuteur de Guillaume III, qui épousa, en 1195, une fille de Louis VII, Guillaume V de Mâcon prit pour femme une fille de Henri I[er] de Champagne et de Marie de France, Othon I[er] de Bourgogne, une fille de Thibaut de Blois et d'Aélis. Enfin Philippe de Flandre, qui devait, avec l'aide des comtes de Champagne et de Blois, combattre Philippe-Auguste (1183-86), avait commencé par être le tuteur de ce prince et avait en cette qualité résidé à Paris[1].

Expansion de la poésie courtoise; seconde et troisième génération de poètes (1190-1230; 1230-80); trouvères bourgeois. — Les premiers protecteurs de la poésie courtoise appartenaient donc en somme à la génération qui fit cette troisième croisade pendant laquelle devaient périr ses plus notables représentants. Dans cette première période, quoique la vogue du genre nouveau se soit répandue de proche en proche avec une surprenante rapidité, elle se localise en un certain nombre de cours, gravitant presque toutes autour de celles d'où elle était partie. La génération qui suivit la vit s'étendre davantage encore, soit que le succès du genre doive être attribué à sa force naturelle d'expansion, soit qu'il ait été ravivé par les occasions nouvelles qui permirent aux barons du Nord de se familiariser avec la poésie méridionale, telle que la quatrième croisade et l'expédition contre les Albigeois[2]. C'est peut-être dans les quarante premières années du XIII[e] siècle que la chanson courtoise a été le plus cultivée. Ses adeptes, qui continuent surtout à se recruter dans la haute société,

1. Plusieurs de ces personnages protégèrent à la fois les deux genres nouveaux, la poésie lyrique venue du Midi, et les romans celtiques venus de Bretagne; on ne s'en étonnera pas si l'on songe qu'ils avaient bien des caractères communs, tels que la délicatesse des sentiments et le raffinement du style. Ce fut Philippe de Flandre qui prêta à Chrétien de Troyes le *livre* d'où il tira le *Perceval*; voir ce que nous avons dit plus haut des rapports d'Éléonore avec le même auteur et de Thibaut de Blois avec Gautier d'Arras.

Parmi les croisés de 1212 étaient Pierre Mauclerc, Bouchart de Marli, Robert Mauvoisin, Amauri de Craon, Roger d'Andeli, Thibaut de Blaison, etc.

2. A la quatrième croisade se trouvaient Thibaut I[er] de Champagne, Louis de Blois, Gui de Couci, Conon de Béthune, Robert Mauvoisin, Renier de Trit, tous connus comme poètes ou protecteurs de la poésie; d'autre part, Villehardouin nous dit que les Provençaux y étaient nombreux; divers troubadours, comme Gaucelm Faydit et Rambaut de Vaqueiras, y assistaient.

appartiennent alors à toutes les parties du domaine d'oïl : à côté de Franciens (Guillaume de Ferrière, Bouchart de Marli), de Champenois (Aubouin de Sézanne, Gilles de Viés-Maisons), nous trouvons des Normands (Richard de Semilli, Roger d'Andeli), des Manceaux et Angevins (Amauri de Craon, Thibaut de Blaison, Robert de Mauvoisin), etc.

Enfin dans une troisième période (1230 à 1280 environ) le goût de la poésie lyrique, qui ne diminue point sensiblement dans la noblesse, se répand dans la bourgeoisie opulente des villes du Nord : à côté de grands personnages, comme Jean de Brienne, roi de Jérusalem, Hugues X de Lusignan, comte de la Marche, Pierre Mauclerc, duc de Bretagne, Thibaut de Champagne, Thibaut II, comte de Bar, Henri III, duc de Brabant, Charles d'Anjou, roi de Sicile, Philippe de Nanteuil, Raoul de Soissons, etc., on trouve un très grand nombre de bourgeois et de clercs, presque tous originaires de la Picardie, de l'Artois ou de la Flandre. C'est à Arras que la poésie courtoise jette son dernier éclat : elle y est représentée en dernier lieu par un certain nombre de poètes d'un talent réel et très varié, au premier rang desquels il faut citer le « prince du Pui », Jacques Bretel et Adam de la Halle. Vers 1280, elle s'éteint brusquement, après avoir suscité, pendant un siècle et demi environ, une production dont l'abondance avait été, il faut le reconnaître, souvent stérile.

La chanson courtoise. Les théories de l'amour courtois. — Sur les 2100 pièces environ qui nous en sont restées [1], le plus grand nombre sont des chansons. La chanson est pour le moyen âge ce qu'était l'ode pour l'antiquité, c'est-à-dire le genre lyrique par excellence [2]. Dante, qui exprime nettement cette opinion [3], constate que ce sont les chansons que l'on conserve avec le plus de soin, et qu'elles occupent le premier rang dans beaucoup de manuscrits [4]. De même que la forme

1. M. Raynaud en compte exactement 2154, mais il faut réduire un peu ce chiffre, car il y a quelques doubles emplois. Les poètes nommés sont au nombre de 230 environ; mais il ne faut pas oublier qu'il a dû se perdre, surtout dans la première période, un assez grand nombre de noms; nous avons plusieurs centaines de chansons anonymes qui, pour le plus grand nombre, ne sont certainement point des poètes connus.

2. Dans le manuscrit d'Oxford, les chansons sont qualifiées *grans chans*.

3. *De vulg. Eloq.*, II, 3.

4. C'est une observation dont nous pouvons vérifier la justesse dans un certain nombre de recueils qui classent les pièces par ordre de genres.

en est toujours savante[1], le ton y reste continuellement élevé : les « laides paroles », c'est-à-dire la satire, sont bannies de ce genre exclusivement consacré à l'amour, auquel il emprunte sa noblesse [2].

Il semblerait donc, au premier abord, que cette poésie dût être pleine de feu et de mouvement ; malheureusement, il n'en est rien et son extrême froideur n'est pas un des moindres sujets d'étonnement de quiconque en aborde l'étude. C'est qu'elle n'est point en réalité une poésie de sentiment, mais d'intelligence : le poète, même s'il aime sincèrement — ce qu'il est bien difficile de dire, — raisonne au lieu de s'émouvoir ; il ne s'abandonne point à sa passion, il l'analyse ; ou plutôt encore (car cette analyse, si nous la sentions troublée et douloureuse, nous attendrirait), il en fait la théorie, argumente sur sa source et ses effets. Cela tient à une conception de l'amour particulière au moyen âge, surtout à l'époque qui nous occupe, et qu'il est nécessaire de rappeler ici.

D'abord l'amour est toujours illégitime : il n'est pour ainsi dire pas d'exemple d'une chanson écrite, non seulement par un mari pour sa femme, mais même par un prétendant pour la jeune fille à la main de qui il aspire [3] ; conception étrange, éminemment conventionnelle, dont il serait trop long de rechercher l'origine[4]. La femme, en acceptant cet amour, court par là même des risques infinis qui la mettent vis-à-vis de l'amant dans une supériorité qui ne lui est jamais contestée et dont l'aveu est le principe essentiel de tout le code amoureux : trait bizarre, mais qui ne doit pas autrement nous étonner, puisque c'est dans une société féminine que ce code avait été élaboré, que c'est à l'influence de cette société qu'il avait dû d'être universellement accepté.

L'amant, pour mériter ce don librement consenti et sans

1. La loi en est la tripartition, c'est-à-dire la division en trois membres dont les deux premiers se correspondent exactement (*abab* ou *abba* par exemple), tandis que le troisième reste indépendant.

2. C'est seulement par une imitation postérieure et parce que la Vierge était considérée comme la dame de tout bon chrétien que des chansons furent composées en son honneur.

3. Nous allons cependant citer, un peu plus loin (p. 378), une chanson de ce genre. Il y a aussi une pièce de Jacques d'Ostun (n° 351) où il parle de sa femme.

4. Voir G. Paris dans *Romania*, XII, p. 518 et suiv.

cesse renouvelé que sa dame lui fait d'elle-même, pour amoindrir cette distance qui le sépare d'elle, doit s'appliquer à se rendre meilleur, à « valoir » davantage : il doit viser à être le modèle de toutes les vertus, notamment des vertus courtoises par excellence, la bravoure, la générosité, la « mesure » en actions et en paroles, le respect de toutes les femmes. A ces devoirs qui dirigent toute sa conduite et transforment sa vie, viennent s'en ajouter d'autres, qui règlent plus particulièrement ses rapports avec sa dame. Les deux plus essentiels sont la discrétion et la patience. La discrétion ne lui est pas seulement commandée par la prudence, mais aussi et surtout par la nature d'un sentiment si délicat que la moindre publicité le profanerait; elle est rendue plus nécessaire encore par l'obligation de dépister les *losengiers*, personnages conventionnels de la lyrique courtoise, dont la fonction est de « deviner », de découvrir les amours sincères et loyales, et d'essayer, en les divulguant, de les anéantir. La patience ne lui est pas moins impérieusement ordonnée : il doit se soumettre aveuglément, passivement à l'épreuve que sa dame tente sur lui et attendre son bon plaisir dans une muette et respectueuse résignation; il lui est interdit, non point seulement de solliciter une récompense, mais même de faire de son amour un aveu qui serait déjà un crime.

Ce n'est point que cet amour soit jamais donné comme platonique : la récompense, qui ne doit jamais être sollicitée, est toujours espérée; c'est même un dogme souvent invoqué que l'amour, ou plutôt Amour (car le sentiment n'est pas moins nettement personnifié, et même divinisé, que dans la mythologie païenne) finit toujours par *guerredoner* au centuple ses loyaux serviteurs.

Non seulement tous ces devoirs doivent être accomplis sans faiblesse, mais ils doivent l'être suivant un certain cérémonial minutieusement fixé : en effet, si l'amour est une vertu, il est davantage encore un art, ou plutôt une science aux règles subtiles et compliquées « dont la négligence disqualifie un homme et en fait un vilain [1] ».

1. G. Paris, *loc. cit.*, p. 520.

Cette conception, il faut l'avouer, ne manque ni de grandeur ni d'originalité : l'antiquité n'avait connu que l'amour fatal, inéluctable, maladie mystérieuse qui torture et consume, vengeance ou punition des dieux. Celui que chantent nos poètes n'est fatal ni dans son principe ni dans ses diverses phases : la dame est librement choisie par le poète, à cause de sa beauté sans doute, mais aussi de ses qualités, de ses vertus; du jour où elle serait indigne du culte qu'il lui rend, il n'hésiterait point à le porter à un autre autel. Certes, une telle conception, qui divinise la passion, la rend inviolable et sacrée, est fort peu chrétienne dans son principe, et surtout dans ses conséquences; et pourtant elle ne pouvait naître que dans des âmes tout imprégnées de christianisme [1].

Il y a aussi quelque chose de singulièrement original — et d'indirectement chrétien — dans ce hardi paradoxe qui fait de l'amour la source de toutes les vertus, dans cette profonde conception qui place le sacrifice à la racine de toute jouissance. Cette résignation passive et sans conditions imposée à la passion, si elle ne l'épure point nécessairement, l'aiguise, l'exalte, conduit à y mettre un infini que l'antiquité n'y avait point soupçonné. Il ne fallait point d'ailleurs que cette conception fût si pauvre, puisqu'elle a satisfait, disons mieux, enchanté durant trois siècles tant d'âmes d'élite, et qu'elle a inspiré des poètes tels que Walther von der Vogelweide, Dante, Pétrarque, et Shakespeare lui-même.

Il faut reconnaître cependant que, pour faire éclore les germes de poésie qu'elle contenait, il fallait être l'un de ceux-ci. Elle est en effet plus philosophique que vraiment poétique : d'abord elle restreint singulièrement le champ de l'inspiration en excluant, aussi bien que tout sentiment vif et spontané, toute allusion à des faits précis, à ces menus incidents, par exemple, qui forment l'histoire d'une passion. Plaintes et reproches, prières et remerciements, cris de joie ou de douleur, révoltes d'amour-propre et retours de tendresse : rien de tout cela n'est toléré par la pruderie de la doctrine orthodoxe. Non seulement

1. Quelques-unes de ces idées ont été exprimées avec une force singulière par M. V. Cherbuliez (*le Grand Œuvre*, p. 185).

le poète, enfermé dans son moi, en est réduit à épiloguer sur un petit nombre de sentiments, mais il doit fuir, dans leur expression, le pittoresque et la franchise qui passeraient pour des manques de respect.

Cela même, dira-t-on, est favorable à l'analyse psychologique. Mais il resterait à savoir, d'une part si l'analyse psychologique est favorable à la poésie, et de l'autre, si nos trouvères étaient capables d'y appliquer des procédés vraiment rigoureux. Il est une idée, toute moderne celle-là, à laquelle ils étaient naturellement conduits par leur théorie, à savoir que ce qui est précieux dans l'amour, c'est le surcroît d'activité, l'intensité de vie qu'il produit; ils l'ont parfois effleurée, ils ne l'ont jamais exprimée clairement.

Les poètes anciens, comme les modernes, ont souvent trouvé dans la peinture de la femme aimée un élément d'intérêt qui doit nécessairement faire défaut à ceux du moyen âge : leur dame, invariablement douée de toutes les perfections morales comme de la suprême beauté, toujours insensible à leurs tourments comme à leurs prières, n'est qu'une abstraction figée dans une immobilité quelque peu ridicule. Il n'est point jusqu'à ce mystérieux et obscur *losengier*, qui, en venant si souvent se mêler à un drame qui devrait nécessairement se borner à deux personnages, n'y jette encore plus de froideur.

A tant d'inconvénients cette conception joignait du moins, au point de vue purement poétique, quelques avantages : il est clair, par exemple, qu'en forçant le poète à réfléchir sur sa pensée, elle l'amenait à en discerner les nuances les plus ténues et à peser rigoureusement le sens des mots par lesquels il essayait de les rendre. On peut dire que les trouvères lyriques, s'ils n'ont pas créé la langue abstraite, qui avait fait çà et là son apparition dans quelques traductions ou traités mystiques, l'ont sécularisée en même temps qu'ils l'enrichissaient. Il est même permis d'ajouter, à condition de faire les réserves nécessaires, que les entraves de rythmes extraordinairement compliqués venant s'ajouter à la délicatesse de la pensée, ont fini par donner, au moins à quelques-uns d'entre eux, ce sentiment du style que, selon l'opinion commune, la Renaissance seule devait nous faire retrouver.

Les chansons les plus anciennes ; simplicité et grâce de leur style. — Il n'est aucun de nos poètes qui ne connaisse les théories qui viennent d'être exposées, qui n'en soit tout pénétré, au point que leurs œuvres, inintelligibles si on les ignore, s'éclairent tout à coup dans leurs parties les plus obscures si on les comprend bien. Néanmoins ils n'y ont pas tous également insisté : quelques-uns laissent à côté d'elles une certaine place à une expression du sentiment plus simple, plus franche, plus naïve. On trouve ces qualités notamment dans un certain nombre de pièces anonymes que, pour cette raison, ainsi que pour quelques autres [1], nous sommes portés à attribuer à une génération antérieure à celle des trouvères classiques. Il est plusieurs de ces pièces qui, au moins dans quelques-unes de leurs parties, ne méritent point le reproche de sécheresse et de monotonie pédantesque que l'on a trop souvent adressé à toute notre ancienne poésie lyrique.

On pourrait y relever par exemple des entrées en matière charmantes de grâce et de fraîcheur :

Quant la rosée ou mois de mai
Naist et monte sur le vert pré
Et cil oiselon cointe [2] et gai
Chantent cler par le bois ramé...
(Raynaud, n° 91.)

Parfois ce sont de jolis traits descriptifs qui alternent avec l'expression de l'allégresse amoureuse : ne semble-t-il point qu'un souffle printanier ait passé dans ces vers :

Flors s'espant, l'erbe i point drue ;
La flors pert [3] en l'esglantier ;
J'amerai, se mes cuers ose !...
Mente croist, florist la rose :
Amés tuit, meillor n'i sai [4] !...
(N° 2072 ; *Archiv*, XLII, 243.)

Quant li rossignols s'escrie
Que mais se va definant,
Et l'aloete jolie
Va contremont l'air [5] montant...
(N° 1148 ; Scheler, II, 89.)

1. On y trouve par exemple assez fréquemment des assonances et des césures épiques. — 2. Gracieux. — 3. Apparaît. — 4. Je ne sais rien de meilleur. — 5. Là-haut dans l'air.

... Quant j'oi chanter l'aloëte
Et ces menus oisillons,
Et je sent de violete
Odorer tous ces buissons...
(N° 968; Scheler, I, 158.)

Certains s'enhardissent à décrire les beautés qui ont enflammé leur cœur : sans doute ces descriptions ne sont trop souvent qu'un catalogue pesamment déduit de traits bien connus et mille fois utilisés; pourtant il en est quelques-unes que la gentillesse de la langue suffit à rendre agréables, d'autres où il semble même qu'il y ait une impression directe de la réalité :

J'aim la plus sade rien [1] qui soit de mére née
En qui j'ai trestout mis, cuer et cors et pensée.
Li dous Dieus, que ferai de s'amor qui me tue ?
Dame qui veut amer doit estre simple en rue,
En chambre o [2] son ami soit renvoisie et drue [3].

N'est riens qui ne l'amast; cortoise est à merveille;
Plus est blanche que noif [4], come rose vermeille.
Li dous Dieus... etc.

Elle a un chief [5] blondet, euz verz [6], boche sadete [7],
Un cors pour embracier, une gorge blanchete.
Li dous Dieus... etc

Elle a un pié petit, si est si bien chaucie [8],
Puis va si doucement desus cele chaucie.
Li dous Dieus... etc.
(N° 533, Richart de Semilli) [9].

Quelques autres, sans avoir rien de bien original dans la pensée, sans sortir du cercle habituel des plaintes amoureuses, nous plaisent au moins par l'émotion insolite de l'accent :

Onques Amors a nul jor de cest monde
Ne greva [10] home come ele a fait a moi,
Quant por la bele en qui toz biens abonde
Me covient estre nuit et jor en effroi.
Hé las, dolent [11], se n'a merci de moi!
Je ne sai leu [12] a foïr [13] en cest monde,
Car toz jors m'est avis que je la voi.

1. La femme la plus gracieuse. — 2. Avec. — 3. Familière et gaie. — 4. Neige. — 5. Tête. — 6. Yeux *vairs* (sans doute « aux couleurs changeantes »). — 7. Bouche savoureuse. — 8. Chaussée (forme picarde).

9. Ce fragment est d'un poète connu qui appartient seulement à la fin du XIIe siècle, mais il y a dans presque toutes ses pièces un tour archaïque et parfois une saveur populaire tout à fait caractéristiques.

10. Tourmenta. — 11. Malheur à moi. — 12. Lieu. — 13. Fuir.

Chançon va tost, et si di a la bele
Que par li m'a ceste joie guerpi [1]
De grant dolor li cuers me renovele
Quant me souvient qu'ele m'a enhaï
Hé las, dolent, ne l'ai pas deservi [2].
Mes se je muir, doloreuse novele
En avra l'ame de li qui m'a traï.

(N° 184; inédit.)

Il y a dans les vers qui suivent une véritable éloquence : nous les citons aussi à titre de curiosité, comme une des très rares exceptions à la règle interdisant au poète l'amour permis :

Je cuidai bien avoir, s'estre deüst,
En aucun tens de ma dame pardon,
Ne qu'a nul jor autre mari n'eüst
Fors moi tot seul, qui sui ses liges hon [3]...

Riens ne me plaist en cest siècle vivant,
Puis que je ai a la bele failli [4].
Qu'ele donoit a moi par son semblant [5]
Sens et honor, hardement [6], cuer joli [7].
Or est torné ce derrieres devant,
Car a toz jors avrai cuer gemissant,
Plain de dolor, plorant, triste et marri,
Ne ja nul jor nel metrai en oubli,
S'en sui en grant martire!

(N° 1645; inédit.)

Les trouvères classiques; la chanson métaphysique et didactique; valeur de cette poésie. — Il semble que le moyen âge ait très peu goûté ces simples et touchantes effusions : les œuvres qu'il a élevées au rang de classiques sont justement celles où l'émotion est presque complètement étouffée sous la dialectique : Gautier d'Espinau, Blondel de Nesles, Gautier de Dargies, Gace Brulé, dont les chansons occupent, avec celles de Thibaut de Champagne, la place d'honneur dans la plupart des recueils, semblent viser à mettre, dans le plus petit nombre de vers, le plus d'idées possibles ou du moins le plus possible de ces lieux communs qui sont la forme de la pensée la plus impersonnelle et la plus

1. Quitté. — 2. Mérité. — 3. Qui lui appartiens entièrement. — 4. Puisque je ne l'ai pas obtenue. — 5. Beauté. — 6. Hardiesse. — 7. Gaité.

froide : ils se complaisent à épiloguer sur l'idée pour la compléter, la rectifier ou pour la détruire et l'établir de nouveau :

Douce dame, grés et graces vos rent [1],
Quant il vos plaist que je soie envoisiés [2];
Atendu ai vostre comandement :
Si chanterai pour vos joians et liés [3],
Et, s'il vos plaist, de moi merci aiés :
En tel guise vos en prende pitiés
Qu'il ne vos poist [4] se j'aim si hautement.

Je sai de voir que raisons me desfent
Si haute amor, se vos ne l'otroiés;
Mais haus et bas sont d'un contenement,
Puis qu'il les a a son talent jugiés;
Suens est li bas qui pour li s'est hauciés
Et suens li haus qui pour li s'est baissiés [5] :
A son talent les monte et les descent.

Je ne di pas que nus aint [6] bassement :
Puis que d'amor est souspris et loiiés [7],
Honorer doit sa joie qu'il atent,
S'il estoit rois et ele iert a ses piés.
Mais je sui, las! seur touz autres puiés [8],
De hautement amer a mort jugiés;
Mais mout muert bel qui fait tel hardement [9].
(N° 719, Gace Brulé.)

Le premier exemple de ces subtilités avait été donné en Provence par Folquet de Marseille, qui les avait du reste maniées avec plus d'aisance et de grâce. Gautier de Dargies, qui fut avec Gace Brulé un de ses premiers imitateurs, se vante de son style « fort et pesant » (n° 264). La postérité, moins complaisante que le poète ne l'était pour lui-même, ne veut point d'autres épithètes pour le qualifier, ainsi que toute cette école.

Ce type de la chanson savante, où une psychologie conventionnelle remplace tout sentiment vrai, fut malheureusement, sans doute à cause de la difficulté qu'on y soupçonna, celui qui obtint le plus de succès, et cette vogue fut extrêmement perni-

1. Nous établissons le texte de ces trois couplets d'après les principaux manuscrits.
2. Gai. — 3. Joyeux. — 4. Qu'il ne vous pèse pas. — 5. Le sens de ces quatre vers, assez contournés, comme on le voit, est le suivant : « Le haut et le bas peuvent se rapprocher aisément quand l'amour y applique sa puissance : à lui appartient le bas qui pour lui s'élève, et le haut qui pour lui s'abaisse. » — 6. Que nul puisse aimer. — 7. Lié. — 8. Monté. — 9. Il meurt honorablement, celui qui a cette noble audace.

cieuse à l'originalité de nos poètes. Ce ne sont plus des amoureux chantant leurs peines, mais des logiciens affublés de la même robe, ressassant les mêmes arguments : comment sous ce déguisement distinguer l'un de l'autre? Un des premiers critiques qui se soient occupés d'eux avait dit : « Prenez dix trouvères lyriques : vous ne trouverez pas dix hommes, mais un seul trouvère [1]. » On s'est récemment inscrit en faux contre cette condamnation en bloc, rejetant cette impression de monotonie sur le désordre où les manuscrits nous présentent leurs œuvres, sur la déplorable incorrection des imprimés où nous pouvons les lire [2]. Nous craignons bien qu'il n'y ait là qu'une illusion, et que, après comme avant les éditions critiques que nous souhaitons plus que personne de voir paraître, le jugement de M. L. Passy ne reste, sous sa forme piquante, profondément juste.

Est-ce à dire pourtant que, durant cent cinquante ans, on ait indéfiniment refait une unique chanson? Non certes. Plusieurs de nos poètes, trop peu nombreux hélas! ont une physionomie qui apparaîtra clairement à quiconque prendra la peine d'y regarder d'un peu près. Le Châtelain de Couci, par exemple, se distingue par l'intensité d'une émotion qui paraît sincère, Conon de Béthune par la rudesse d'un caractère impétueux qui éclate en violentes et brutales apostrophes, Moniot d'Arras par la fluidité du style et le charme des descriptions, Thibaut de Champagne par une grâce délicate et presque féminine, Richart de Fournival par une familiarité piquante et une spirituelle ironie, d'autres enfin, comme Gillebert de Berneville, Andrieu Contredit, Adam de la Halle, par une science consommée du style et de la versification. Mais ce ne sont là, malheureusement, que d'honorables exceptions, et ces qualités elles-mêmes, chez les plus originaux de nos poètes, sont exceptionnelles.

On peut dire, en thèse générale, que chez les plus heureusement doués, le sentiment personnel, l'expression franche et vive sont étouffés sous le fatras pédantesque de l'école. Il convient du reste d'ajouter, en achevant de formuler ce jugement sévère, que nous pouvons à peine, au moins jusqu'à présent,

1. Louis Passy, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XX (1858-59), p. 1.
2. Voir J. Bédier, dans *Revue des Deux Mondes*, fév. 1894, p. 923.

apprécier un des éléments qui, au moyen âge comme dans l'antiquité, était essentiel dans la poésie lyrique, la musique des chansons, qui était sans doute considérée comme non moins importante que le texte, et à laquelle nous savons que plusieurs de nos trouvères ont dû le meilleur de leur réputation [1].

Genres apparentés à la poésie populaire; le rondet et la ballette. — Cette observation s'applique plus rigoureusement encore à certains genres auxquels nous arrivons et qui, issus de genres populaires, eurent vers le milieu du XIII[e] siècle un notable regain de popularité. Ils présentent ce caractère commun qu'ils ont été, au moins à l'origine, destinés à régler la danse et qu'ils sont restés subordonnés à la musique plus étroitement encore que la chanson; quant au fond, ils ne diffèrent pas de celle-ci, sinon peut-être en ce que les mêmes idées y sont exprimées d'une façon moins didactique, plus vive et plus légère.

La structure du *rondet* ou *rondel* (d'abord *roondet*, *roondel*) a déjà été expliquée plus haut. Nous avons dit qu'à l'origine une grande liberté était laissée dans le choix du refrain, la part qui lui était faite, la place qui lui était assignée. Vers le milieu du XIII[e] siècle cette forme se régularisa : le refrain qui ouvre la pièce (composé le plus souvent de deux vers) dut être répété partiellement au début et complètement à la fin; entre la première et la seconde partie on intercala un vers, entre la seconde et la troisième, deux vers : le rondet ainsi constitué compte donc huit vers et se trouve identique au triolet du XVII[e] siècle. Mais le refrain pouvait avoir trois et même quatre vers, et l'autre partie de la pièce s'allongeait alors dans les mêmes proportions : la pièce pouvait compter alors jusqu'à dix, douze vers et même davantage.

Les plus anciens exemples du genre ainsi régularisé sont d'un certain Guillaume d'Amiens qui écrivait vers le milieu du XIII[e] siècle. Adam de la Halle, quelques années plus tard, composa une quinzaine de rondets dont plusieurs sont de petites merveilles de grâce tendre ou mutine :

1. Sur la musique des chansons, voir la note qui fait suite à ce chapitre.

A Dieu comant amouretes [1],
Car je m'en vois
Souspirant en terre estrange!
Dolens lairai les douchetes
Et mout destrois [2].
A Dieu comant amouretes!
J'en feroie roïnetes,
S'estoie roys.
Comant que la chose empraigne [3],
A Dieu comant amouretes,
Car je m'en vois
Souspirant en terre estrange.
(Éd. de Coussemaker, p. 216.)

Cette forme, qui pénétra dans les œuvres dramatiques au XIVe siècle, conserva sa vogue jusqu'au XVIe et fut soumise, suivant les époques, à des modifications diverses qu'il serait trop long d'étudier.

Parmi les rondets d'Adam de la Halle, il en est un qui ne diffère en rien d'une *ballette* : c'est qu'il n'y a entre les deux genres aucune différence de nature, mais seulement de provenance et de dimension. Le rondet est d'origine française, la ballette, comme l'indique son nom (dérivé de *balada*) [4], vient du Midi. Celle-ci se compose le plus souvent d'un refrain ouvrant la pièce et de trois couplets, tous suivis du refrain, qui leur est rattaché de façon très variée. La ballette est donc en somme (sauf la présence du refrain au début) identique à une rotruenge qui serait réduite à trois couplets. La forme ainsi régularisée apparaît assez tardivement, mais elle eut vite un grand succès : le manuscrit Douce (écrit au commencement du XIVe siècle) en a conservé une vaste collection (ne comprenant pas moins de cent quatre-vingt-huit pièces, presque toutes inédites) ; si nous ne la possédions pas, les spécimens du genre seraient du reste extrêmement rares.

L'estampie. — L'*estampie* désigne aussi, comme le montre l'étymologie du mot (germ. *stampôn*, « battre », ici, « frapper la terre du pied »), une chanson de danse. Les formes en sont ordinairement plus savantes que celles du rondet ou de la ballette ; on y trouve surtout de longues strophes composées de petits vers courts et sautillants dont le rythme devait fort bien s'harmoniser avec les mouvements d'une danse rapide et saccadée. Ce genre, qui ne paraît guère avoir été cultivé sous cette forme avant la fin

1. Je dis adieu à mes amours. — 2. En grande détresse. — 3. Quoi qu'il puisse arriver.

4. Le mot sous sa forme méridionale est appliqué à une ballette française (n° 813) et à des pièces d'Adam de la Halle.

du XIIIe siècle, ne nous est connu que par les dix-neuf spécimens que nous a conservés le manuscrit Douce.

Le lai; le descort. — Le *lai* et le *descort* ne sont point des genres à dimensions courtes et fixes comme les précédents; le nombre des couplets peut y différer sensiblement; la musique devait en être aussi beaucoup plus compliquée et variée. La signification du premier de ces deux mots était à l'origine plus particulièrement musicale, celle du second plus littéraire; mais en fait ils sont synonymes et s'appliquent indifféremment au même genre. Le mot *lai*, qui est d'origine celtique (irlandais *laid*), a désigné d'abord des mélodies bretonnes, puis par extension les textes qui y avaient été adaptés (car elles avaient pour la plupart un grand succès sur le continent) pour aider le chanteur à les retenir et qui sont proprement nos lais lyriques[1]. Il nous en est resté une vingtaine, dont quelques-uns peuvent remonter au XIIe siècle. — Les *descorts* sont au nombre de douze environ et appartiennent à peu près à la même époque. Le mot, qui est peut-être provençal d'origine, s'oppose à *acort*, et signifie une pièce où les strophes, au lieu de « s'accorder », comme dans la chanson, diffèrent toutes entre elles : c'est là en effet la règle fondamentale du descort comme du lai. Ces strophes, ordinairement très longues, sont presque uniquement formées de vers très courts : ceux-ci comptent rarement plus de huit syllabes; il y en a souvent de deux, de trois, et même d'une syllabe; d'autres, beaucoup plus longs, sont de forme archaïque et rare, de onze et de treize syllabes par exemple, et devaient produire le même effet d'étrangeté. Par cette bizarrerie et cette incohérence, le poète prétendait exprimer l'état de trouble et d'angoisse où le paroxysme de la passion l'avait jeté : ces petits vers, tombant en pluie les uns sur les autres, donnaient à la pièce une allure saccadée et fébrile que sans doute la musique accentuait encore, et qui était destiné à marquer la profondeur de ce trouble, l'intensité de cette angoisse.

On tenta parfois d'introduire dans ce désordre un peu de régularité en donnant la même structure à deux ou plusieurs stro-

1. Il ne faut pas les confondre avec les lais narratifs dont il est question ailleurs. Sur le rapport exact entre les deux sortes de lais, voir G. Paris dans *Romania*, VIII, 1 et suiv.

phes, notamment à la première et à la dernière de la pièce; ce système fut, au XIVe siècle, érigé en règle par Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps.

Les mélodies des lais, étant fort répandues, furent souvent appliquées à des poésies religieuses auxquelles passa en même temps le nom du genre; il y a plusieurs lais à la Vierge et quelques autres d'un caractère didactique ou ascétique.

La valeur littéraire des descorts et des lais, profanes ou religieux, est fort médiocre; mais ils ont un intérêt considérable pour l'histoire de la musique et de la versification.

Le motet. — La même observation s'applique aux *motets*. Ce terme désigna d'abord un morceau de musique religieuse, puis des œuvres profanes qui pullulèrent dans la seconde moitié du XIIIe siècle (quoiqu'il s'en soit perdu beaucoup, nous en possédons encore environ cinq cents) et furent surtout cultivées par les maîtres harmonistes de l'école d'Arras. Au point de vue littéraire, ils n'offrent guère, comme les ballettes, les rondets et les estampies, d'autre intérêt que celui de présenter une grande variété de versification et de rouler parfois sur des thèmes populaires ou demi-populaires.

Les genres dialogués : la tenson et le jeu parti. — Les œuvres dont il nous reste à parler ne diffèrent en rien, quant à la forme, de la chanson; elles sont soumises aux mêmes règles et ont avec la musique des relations non moins étroites; mais elles affectent dans leur style une allure plus libre, un tour plus varié, et présentent en somme un intérêt plus considérable.

Les genres dialogués, qui, par leurs plus lointaines origines, se rattachent peut-être à des genres populaires (comme les parades à deux personnages par lesquelles les jongleurs essayaient d'attirer l'attention de la foule), sont, dans leur forme lyrique, de pures et simples imitations de la littérature provençale. Ces genres se divisent en deux variétés qu'il est important de distinguer : dans la *tenson* ou *débat* (tel est le sens du mot *tenson*), les deux interlocuteurs échangent librement leurs opinions sur un sujet quelconque; dans le *jeu parti* (appelé aussi *parture*), celui qui prend l'initiative de la pièce propose à son interlocuteur deux solutions contraires (le sens propre de *partir* est « diviser »,

« partager »), entre lesquelles il lui laisse le choix, lui-même s'engageant à défendre celle qui sera restée libre.

La tenson, plus ancienne que le jeu parti, a surtout fleuri au Midi, où elle est souvent l'expression d'une sérieuse hostilité ou l'écho d'âpres rancunes; il n'en est pas de même au Nord, où la poésie avait pénétré beaucoup moins profondément dans les mœurs. Là elle n'y est guère qu'un divertissement de société [1] et roule presque toujours sur des questions poétiques ou amoureuses : ainsi Jacques d'Amiens (n° 1966) se plaint de ses mécomptes en amour auprès de Colin Muset, qui, fidèle à ses théories habituelles, lui conseille d'oublier la cruelle et de donner « son cœur, comme il a fait lui-même, au chapon à la *sauce aillie*, au gâteau blanc comme fleur », et « aux bons morceaux qu'on mange devant un grand feu »; un certain Richart demande à Gautier de Dargies (n° 1282) s'il fera bien ou mal de s'adonner à l'amour. Dans ces deux pièces, le personnage consulté essaie de détourner son interlocuteur des aventures amoureuses; dans une autre (n° 1111), nous voyons au contraire Philippe de Nanteuil reprocher à Thibaut de Champagne d'avoir renoncé à l'amour et aux chansons.

Il n'y a aucune raison de douter de la collaboration de deux poètes à ces différentes pièces et à quelques autres : il en est un assez grand nombre au contraire où le dialogue n'est qu'un artifice et où c'est visiblement le même auteur qui fait les demandes et les réponses : ainsi dans la tenson (n° 335) où Thibaut de Champagne essaie de persuader à sa dame qu'après leur mort à tous deux il n'y aura plus au monde de véritable amour :

> Car tant avés sens, valor, et j'aim tant
> Que je croi bien qu'après nous iert faillie.

1. Il faut dire cependant que quelques pièces dialoguées ont un rapport étroit avec les événements contemporains : tels sont un dialogue (composé vers 1226) entre un Pierre et un Gautier (n° 953) où sont tournées en ridicule les lenteurs apportées par les barons coalisés contre Blanche de Castille à la réalisation de leur entreprise, et un autre (daté de 1229) entre Thibaut de Champagne et Robert d'Artois (n° 1878) où Pierre Mauclerc est blâmé d'avoir marié sa fille Yolande au comte de la Marche. La satire affecte parfois dans la tenson un caractère beaucoup plus général, comme dans la pièce (n° 333) où Thibaut de Champagne demande à Philippe [de Nanteuil] pourquoi l'amour a disparu « de ce pays et d'ailleurs ». Des pièces de ce genre ne sont en réalité que des serventois dialogués.

Il est plus que probable qu'il n'y a là qu'une façon plus piquante de faire sa cour. Le doute naturellement n'est plus possible quand le dialogue s'engage entre le poète et une abstraction comme Amour [1], ou entre deux abstractions, comme « Raison » et « Jolive Pensée » (n° 543, anonyme).

On ne trouverait guère dans nos recueils lyriques plus d'une vingtaine de pièces de cette sorte; ils nous ont transmis au contraire près de deux cents jeux partis. Ce genre, qui devait être cultivé avec passion, n'apparut qu'assez tard dans la France du Nord; le plus ancien exemple (n° 948) est attribué à Gace Brulé et au comte Geoffroi de Bretagne et remonterait par conséquent au dernier tiers du XIIe siècle; mais cette attribution est fort douteuse. Le jeu parti ne pouvait guère se développer que dans une société raffinée, passionnée pour les discussions métaphysiques, et qui réunissait un grand nombre de poètes : presque tous les spécimens que nous en possédons émanent en effet de trois centres poétiques dont la création est postérieure au commencement du XIIIe siècle, la cour de Thibaut de Champagne (qui en a lui-même échangé une douzaine avec divers interlocuteurs), la société artésienne de bourgeois poètes où se distingua, parmi les plus infatigables jouteurs, le « prince du Pui », Jean Bretel, et enfin un groupe de rimeurs encore imparfaitement étudié qui paraît avoir fleuri à Reims après 1250 [2]. A l'inverse de la plupart des tensons, les jeux partis paraissent bien avoir été composés réellement par deux (ou quelquefois trois et même quatre) poètes différents : les fréquentes allusions, presque toujours satiriques, au caractère, à la profession, au physique même des interlocuteurs, ainsi que l'âpreté de certaines répliques, excluent l'hypothèse inverse. Le plus souvent, comme en Provence, les adversaires faisaient appel, pour terminer le débat (car la règle du genre interdisait que l'on renonçât de bon gré à son opinion), à un ou plusieurs « juges », dont la sentence mettait fin au débat.

1. Nous ne trouvons pas moins de quatre pièces offrant ce dialogue entre le poète et Amour : elles sont de Thibaut de Champagne, de Perrin d'Angecourt, de Gillebert de Berneville et de Philippe de Remi (nos 1684, 1665, 1075, 2029). L'avant-dernière est, non une tenson, mais un jeu parti.

2. Les jeux partis de cette école sont réunis dans le manuscrit Douce, qui est encore presque complètement inédit.

Nous retrouvons dans les jeux partis les théories et les formules de la chanson ; mais elles y sont prises en plaisanterie et souvent en charge : il vaudrait mieux ne point les lire si l'on voulait conserver quelque illusion sur la sincérité de nos poètes, et il faut presque se féliciter qu'aucun de ceux qu'avait consacrés l'admiration du moyen âge n'en aient composé. Le genre appartient manifestement à une époque où on ne prend plus au sérieux les idéales conceptions qui avaient enchanté la fin du XIIe siècle, et il présage la ruine de la poésie qu'elles alimentaient. Ce genre est intéressant néanmoins à bien des titres : il est curieux d'abord de voir l'esprit de discussion et de chicane, confiné jusque-là dans les écoles, faire son apparition dans la société laïque. Il serait peut-être imprudent d'y chercher des documents sur les procédés de dialectique du moyen âge : en effet les sophismes et les faux-fuyants, qui n'y sont pas rares, étaient sans doute conformes aux règles du genre. La plupart du temps c'est dans la question posée qu'est la plus grande originalité de la pièce : c'est là surtout que se déployait l'ingéniosité ou que la fantaisie se donnait carrière. Voici quelques spécimens de ces questions : lequel doit faire les plus belles chansons, de l'amant malheureux ou de l'amant favorisé? De deux maris quel est le plus à plaindre, celui qui a des soupçons, ou celui qui a des preuves? Doit-on préférer un amour bruyant et public, dans lequel entre la vanité, ou un amour pur et secret, qui n'a d'autre objet que lui-même? Laquelle aime le mieux, de la dame qui, par prudence, défend à son ami de paraître au tournoi, ou de celle qui lui enjoint d'y briller? Lequel est préférable pour un amant, de la mort ou du mariage de son amie? Les questions, comme on le voit, roulent presque toujours sur l'amour ; quelques-unes sont assez scabreuses. D'autres atteignent aux dernières limites de l'extravagance, celles-ci par exemple : de deux amants lequel est le moins malheureux, celui qui perd la vue, ou celui qui perd l'ouïe? Lequel doit-on préférer, aller visiter sa dame de jour et à pied, ou à cheval par une nuit de neige? D'autres sont simplement absurdes, comme celle-ci : vaut-il mieux avoir contre soi l'amour et pour soi sa dame ou inversement? Ce qui fait la véritable valeur des jeux partis, c'est le grand nombre de détails familiers, de locutions pittoresques ou proverbiales, d'al-

lusions aux usages contemporains dont ils sont semés, le naturel et le piquant de leur style.

Pièces de circonstances ou serventois; chansons historiques et satiriques; parodies. — Le moyen âge eût indifféremment qualifié de *serventois* les pièces historiques, satiriques, morales et religieuses dont il nous reste à parler. Parmi les premières, les seules qui aient une véritable valeur littéraire sont les chansons de croisade : les unes, comme la rotruenge anonyme inspirée par la croisade de 1147, comme une pièce, également anonyme, relative à l'expédition de 1189 (n° 1967), comme celle de Conon de Béthune : *Ahi, amors, com dure departie* (n° 1125), se distinguent par un véritable souffle religieux et guerrier, par des traits de haute et virile éloquence ; d'autres, plus voisines de la chanson d'amour, comme celle du Châtelain de Couci : *A vos, amant, plus qu'a nule autre gent* (n° 679), par une mélancolique douceur [1]. Malheureusement la plupart ne sont que la mise en œuvre assez banale des lieux communs déjà développés à satiété par les troubadours, et avant eux par les sermonnaires. D'autres pièces sont curieuses comme documents historiques, mais n'ont pas toujours une grande valeur littéraire : telle est la chanson de Richard Cœur de Lion sur sa captivité (n° 1891), celle d'un auteur incertain sur la bataille de Taillebourg (n° 1835), celles de Philippe de Nanteuil et d'un de ses compagnons sur le désastre éprouvé par l'armée chrétienne en 1239 (n°s 164 et 1133), celle qui fut composée à Acre en 1250, peut-être par Joinville [2], pour engager Louis IX à ne pas abandonner ses chevaliers prisonniers en Terre-Sainte (n° 1887), celle enfin de Thibaut II de Bar (n° 1522) sur sa captivité après la bataille de Walcheren (1250).

Il est presque superflu de dire que la satire se mêle à la plupart des pièces dont il vient d'être question. Elle est particulièrement âpre dans celles de Conon de Béthune sur les retards apportés à l'expédition de 1189 (n° 1314), d'un anonyme, qui est peut-être Huon de Saint-Quentin (n° 1576), sur les désastres qui

1. Il faut signaler aussi une pièce touchante, d'une facture élégante et sobre (n° 21), mise dans la bouche d'une femme (et attribuée à tort par le manuscrit de Berne à la Dame du Fayel).

2. Voir *Romania*, XXII, 541. Son rythme est calque sur celui d'une chanson du Châtelain de Couci (n° 700).

mirent fin à la cinquième croisade; elle est au contraire spirituelle et piquante dans les trois serventois de Huon de la Ferté contre Blanche de Castille et Thibaut de Champagne (n°s 699, imité du n° 1887, 1129, 2062).

Mais la satire personnelle est rare chez nos trouvères : on sent que la poésie n'a jamais été entre leurs mains l'arme redoutable qu'avaient maniée les Bertran de Born, les Guilhem Figueira et les Peire Cardinal. Elle n'est la plupart du temps que le développement assez inoffensif de lieux communs pleins de banalité; dans la série assez longue des pièces contre l'amour et les femmes, il en est à peine quelques-unes où retentisse l'écho d'un sentiment vrai ou d'un grief personnel.

La satire de l'amour, ou plutôt des théories courtoises de l'amour, avait si complètement passé au rang de lieu commun qu'elle amena la création d'un genre particulier, la « sotte chanson contre Amour[1] ». Ces sortes de productions ne sont le plus souvent qu'un amas d'ordures ou un tissu de coqs-à-l'âne indignes de la moindre attention.

C'est aussi à la parodie que l'on pourrait rattacher une dizaine de pièces bachiques dont quelques-unes sont d'un tour alerte et vif, et qui semblent composées pour la plupart sur le rythme de chansons courtoises en vogue.

Pièces religieuses. — Quelques pièces religieuses, d'un caractère semi-populaire (en ce sens qu'elles étaient destinées à l'édification du peuple), telles que des chansons en l'honneur de saints divers (saint Nicolas, sainte Catherine, sainte Anne) et des « plaintes » de la Vierge au pied de la Croix, ne doivent rien à l'imitation de la lyrique courtoise[2]. Cette imitation règne au contraire dans les chansons très nombreuses composées à partir du commencement du XIIIe siècle, notamment par Gautier de Coinci, en l'honneur de la Vierge, et dont il nous reste environ quatre-vingts; ce sont en général d'assez plates litanies dont le principal intérêt (quand on peut en retrouver les modèles)

1. Des pièces de ce genre étaient couronnées vers la fin du XIIIe siècle dans les « puis » de quelques villes du Nord de la France, notamment de Valenciennes. Voir le recueil de J. Hécart.

2. Sur ces pièces, que nous ne pouvons que mentionner brièvement, voir le *Manuel* de M. G. Paris, § 159 et suiv. Sur les plaintes de la Vierge au pied de la Croix, voir Wechssler, *Die romanischen Marienklagen*, p. 64-76, et *Romania*, XXIII, 576.

est de nous faire connaître les œuvres profanes qui obtenaient alors le plus de succès.

Conclusion. — Vers la fin du XIIIe siècle, le goût pour la poésie courtoise, qui avait été si vif et si général, disparut tout à coup : à partir de 1290 environ, les divers genres que nous venons d'étudier cessent brusquement d'être productifs; à partir du deuxième tiers du XIVe siècle, on cessa même d'en copier les spécimens. La gloire de Gace Brulé, du Châtelain de Couci et de Thibaut de Champagne s'éclipse devant celle de Guillaume de Machaut et de son disciple Eustache Deschamps. C'est que l'idéal de la poésie lyrique change alors presque complètement : les genres qui viennent d'être énumérés font place à d'autres, où il ne reste presque rien de la vieille théorie de l'amour courtois, où les tendances didactiques et morales sont plus sensibles, et qui, non moins compliqués, mais plus fixes dans leurs formes, sont plus étroitement encore subordonnés à la musique. C'est qu'en effet le début du XIVe siècle coïncide avec un changement radical dans la façon de penser et de sentir de la société aristocratique. Il n'est pas étonnant que la disparition des anciennes mœurs ait entraîné la ruine d'un genre qui leur était si intimement uni.

III. — Note sur la musique des chansons.

Dans toute l'histoire de l'art musical des XIIe et XIIIe siècles, il faut distinguer entre les compositions mélodiques, c'est-à-dire à une partie, et celles que De Coussemaker appelle harmoniques, c'est-à-dire à plusieurs parties. On pourrait aussi, pour cette classification, partir d'un autre principe : la première catégorie comprenant les chansons populaires, celles des troubadours et des trouvères ; la seconde, les compositions des maîtres de contrepoint, à diverses parties, suivant le timbre des voix qui chantent simultanément[1]. Et à ce propos débarrassons-nous tout de suite d'une question qui ne valait certes pas toute l'encre

1. Nous comprenons dans la première catégorie les mélodies populaires pour les parties (*refrain*) qui étaient chantées en chœur, l'unisson ou l'octave n'étant en réalité qu'une mélodie monophonique.

qu'elle a fait verser. Selon Théod. Nisard, nous n'aurions pas de chants mélodiques à une seule partie, mais toutes les mélodies que les manuscrits attribuent aux troubadours et aux trouvères ne seraient que des parties séparées de compositions polyphoniques, et tous ces artistes auraient été à la fois poètes et maîtres de contrepoint. Fétis, au contraire, croit qu'à l'exception d'Adam de la Halle, dont il ne pouvait nier le talent d'harmoniste puisque nous avons encore de ses compositions, tous les trouvères ne furent que des auteurs de simples mélodies. Évidemment il faut prendre un juste milieu entre ces opinions opposées, et De Coussemaker a eu raison de repousser des distinctions si absolues. Dans le nombre immense des troubadours et des trouvères, il dut y avoir place pour une grande variété de talent et de science musicale, depuis les auteurs peu instruits, arrangeurs de mélodies populaires, jusqu'à ceux qui possédaient et pouvaient au besoin mettre en œuvre tous les secrets des combinaisons harmoniques; tandis que d'autre part parmi les maîtres d'*organum* et de *discantus* ou contrepoint, il s'en sera trouvé qui auront su composer des poésies et auront su les pourvoir de notes et d'accords [1].

Les compositions harmoniques de la période dont nous nous occupons nous sont spécialement connues grâce à la large et patiente érudition de De Coussemaker.

Nous sommes loin de posséder sur la musique mélodique des troubadours et des trouvères des travaux aussi précis et aussi importants que ceux de De Coussemaker sur l'harmonie. Pourtant il est hors de doute que, au point de vue historique, les mélodies ont une valeur plus grande que les compositions savantes de contrepoint. Elles auraient plus de valeur même si elles ne représentaient que des inspirations musicales individuelles, mais ce qui est plus important, c'est qu'elles reflètent souvent le goût et l'inspiration populaires.

Le chant vraiment populaire a partout, et non seulement en France, des caractères facilement reconnaissables. Le principal et celui qui se rencontre le plus souvent, est la répétition systématique d'une formule mélodique. Si cette formule est com-

1. Voir Tiersot, p. 447-50.

posée d'une seule phrase, nous avons la série monorime : $\underbrace{-a}_{1}$, $\underbrace{-a}_{1}$, $\underbrace{-a}_{1}$, etc. A ce type (si nous laissons de côté pour le moment le refrain) appartient le plus ancien exemple de musique profane : l'*Alba* bilingue du ms. de Rome (Vatican, 1462)[1]. Rappelons ici en passant la laisse monorime des plus anciennes chansons de geste; nous en avons un exemple frappant, quant à la musique, dans l'ancienne parodie d'*Audigier*[2]. Mais généralement la formule mélodique se divise en deux phrases distinctes dont la première présente et dont la seconde complète la pensée musicale. C'est le cas de la « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* (XIIe siècle) dans laquelle, bien que la laisse monorime soit conservée, on trouve la forme musicale $\underbrace{-a}_{1}\underbrace{-a}_{2}$, $\underbrace{-a}_{1}\underbrace{-a}_{2}$[3], etc.

C'est probablement dans la *répétition de la formule mélodique*, soit simple, soit complexe, qu'il faut chercher l'explication de la formation de la strophe. Il est très vraisemblable que cette répétition mélodique entraîna avec elle la répétition de l'élément qui, dans la poésie, se rapproche le plus du caractère musical, c'est-à-dire de la rime. De là vient le fait naturel que les plus anciennes séries de vers, de nombre indéterminé ou strophiques, ont une tendance prononcée vers l'*homotéleutie*. Mais ce principe de la répétition de formule mélodique entraîne une conséquence nécessaire, c'est que, quand la répétition cesse, il y ait une phrase musicale, une cadence, quelques notes finales, quelque chose enfin qui nous en avertisse [4].

Quand la formule mélodique répétée est courte et simple et que les vers sont monorimes, cette phrase musicale ou cadence

1. Restori, *Notazione musicale dell' Alba bilingue,* Parma, Ferrari, 1892. Appelant a la formule mélodique, le type est $a + a + a +$ *refrain.*

2. En notation moderne dans l'ouvrage de M. Tiersot, p. 406. Elle nous est cependant conservée par Adam de la Halle; il n'est donc pas certain qu'elle soit authentique; elle est pourtant à phrase unique.

3. En notation moderne dans l'ouvrage de M. Tiersot, p. 409. Les vers d'*Aucassin* sont heptasyllabes, ce qui explique le balancement de la phrase musicale sur deux vers. Peut-être le passage de $\underbrace{-a}_{1}\ \underbrace{-a}_{1}$ à $\underbrace{-a}_{1}\underbrace{-a}_{2}$ explique-t-il le changement du vers des chansons de geste (qui a passé du décasyllabe au dodécasyllabe), ce qui permet de faire cadrer ce balancement mélodique dans le corps de chaque vers $\underbrace{6}_{1}+\underbrace{6}_{2}$. Voir L. Gautier, *Épopées fr.*, II, 115-17.

4. Ce quelque chose peut être même un cri aigu et pénétrant, comme on le trouve fréquemment chez les paysans italiens. Mais c'est plus souvent une cadence musicale, une vocalise qui imite un instrument pastoral ou des variations sur de simples voyelles (*Eya*, *Aeo*, *Aoi* du Roland?).

finale peut être à intervalles inégaux : comme dans les chansons de geste et peut-être dans quelques romances (Bartsch, I, 2, 13). Mais cette inégalité d'intervalle ne peut exister si la formule mélodique est chantée et *dansée*. Si la poésie lyrique est née des danses populaires, elle a dû dès son origine posséder nécessairement une division régulière, simple si l'on veut, mais strophique [1].

Cette cadence finale, si elle est toujours chantée sur les mêmes paroles, constitue le *refrain*. Appelant *a* la formule mélodique répétée, nous avons le type : *a* + *a* +... *refrain*, et il est indubitable que c'est là la forme la plus populaire et la plus ancienne. Évidemment *a* peut contenir plus d'un vers, surtout si les vers sont courts. Si la cadence finale, naturellement toujours la même, est chantée sur des paroles différentes (ce qui suppose un seul chanteur), nous avons le type : *a* + *a* +... *coda* [2]. Si je ne me trompe, nous touchons ici de bien près à la raison primitive de la tripartition de la strophe artistique [3]. Il ne résulte pas nécessairement de là que la disposition des rimes doive suivre la division musicale; elle la suivra pour *a*, mais quant à la *coda*, le fait d'avoir en tout ou en partie de nouvelles

1. J'ai eu à ma disposition, mais trop tard pour en faire profiter mon texte, une dissertation de M. Titus Galino sur la *musique et versification françaises au moyen âge* (Leipzig, 1891). Nous sommes d'accord sur plusieurs points importants, ce qui me prive du plaisir d'être le premier à énoncer certaines théories, mais m'encourage à les trouver justes. M. Galino attribue, comme moi, une grande importance à la formule mélodique répétée (p. 7, 10, 11, 15, etc.); il a entrevu (p. 17) que c'est de la répétition de la formule soudée à une cadence finale (*coda*, ou refrain) que naît la strophe; il passe en revue différents types de strophes et de vers (et comme l'espace me manque pour être complet, son travail peut, pour cette partie, faire suite à mes modestes observations, bien que toutes ses conclusions ne soient pas assurées). Il s'occupe bien du refrain, mais la question n'est pas résolue; il faudra y revenir. Enfin il indique très bien les problèmes qui restent encore obscurs dans les relations entre la musique et le rythme.

2. M. Galino désigne chaque vers par une lettre, je ne crois pas cette méthode tout à fait bonne; il me semble que, dans un traité complet, on devrait désigner les rimes par des minuscules, et par des majuscules la formule mélodique, par exemple :

$$A^{aab} + A^{aab} + coda^{ab};$$

mais de toute manière on doit voir que A, même enfermant trois vers, est une formule unique. L'auteur lui-même s'en est aperçu. « On pourrait penser, dit-il, que *a* ne constitue une phrase musicale qu'avec *b*, autrement c'est quelque chose d'incomplet » : on ne pouvait mieux dire!

3. Il était inévitable que la répétition de *a* se bornât peu à peu à ne plus se faire que deux fois dans la poésie artistique qui naturellement diminuait cette répétition conventionnelle et élargissait la *coda*. Il faut observer que cette tripartition strophique n'est réellement qu'une bipartition musicale en *formule répétée* + cadence finale.

rimes, c'est peut-être là un artifice imaginé à une époque d'inspiration moins spontanée.

Cette structure constitue la strophe musicale, et, si haut que nous remontions, nous ne pourrons dépasser ce stade. La strophe ainsi composée nous apparaît aussi dans les genres populaires : bien entendu dans ce cas elle n'a pas pu se passer de la partie qui pouvait seule résonner en chœur sur les lèvres du peuple, c'est-à-dire du *refrain*. Nous avons donc le type : *a* + *a* + *coda* + *refrain*; et alors il est évident que le mot *coda* est ici peu juste puisque la partie qu'il désigne n'a pas le caractère d'une cadence finale, mais est plutôt un anneau, une transition musicale qui prépare le refrain.

A ce type appartient la fameuse danse de la *regina avrillosa*.

A. { *A l'entrada del tems clar, eya!*
per joja recomençar, eya!

\+

A. { *e per jelos irritar, eya!*
vol la regina mostrar

\+

Coda. | *quel' es si amorosa.*

\+

Refrain. { *a la vi', a la via, jelos!*
laissaz nos, laissaz nos
ballar entre nos, entre nos!

Les mélodies lyriques de genre autrefois populaire contenues dans le manuscrit Saint-Germain appartiennent plus ou moins rigoureusement à ce type [1]. Mais les habitudes mélodiques des genres qui à l'origine étaient populaires conservent un peu de la liberté qu'elles devaient avoir dans le peuple; au contraire il est naturel que, dans la poésie artistique, les règles soient plus rigoureusement suivies et qu'on y trouve un développement plus large, mais plus régulier. La partie mélodique, qui chez des

1. J'en ai publié huit dans la brochure : *Musica allegra di Francia nei secoli XII e XIII*, Parme, 1893. Une autre (*Bele Yolans*) a été publiée par M. Tiersot, p. 414. La mélodie : *En un vergier lez une fontenele* (ms. cité f. 65vo) très simple et de genre populaire me paraît avoir une saveur archaïque; le type en est : *a* + *a* + *a* + *coda* + *refrain*. La *coda* est sur un vers qui a la même rime *éle*. La danse *A l'entrada* a la formule *a* sur deux vers; cette division binaire est très bien marquée par la diverse modulation de l'*Eya*. La traduction qu'en donne M. Tiersot (p. 42) est arbitraire; il fallait tenir compte du changement de clef très lisible dans le manuscrit à partir de la fin du cinquième vers (voir sa note, p. 299). Quant à la mesure du temps, il a cent fois raison d'adopter le mouvement binaire (voir sa note, p. 415) en dépit des règles *franconiennes*.

artistes raffinés comme le Châtelain de Couci, et Thibaut de Navarre, s'est étendue davantage est naturellement la *coda*. La formule mélodique contient les deux premiers vers et se répète dans les deux suivants ; plus rarement dans les longues strophes elle va de trois en trois et de quatre en quatre [1], puis elle s'élargit dans la partie qui n'était pas soumise à de semblables entraves et où pouvait mieux se déployer le génie inventif des auteurs. A ce développement de la *coda* doit avoir contribué l'absence très fréquente dans la poésie artistique du refrain. Quelquefois on trouve dans ces cadences finales de véritables artifices, fort recherchés, comme le retour d'une partie de la formule initiale (ms. St-Germain, 55[b] : *Quant li dus*; 63[a] : *Desconfortez*). D'autres fois c'est dans la première partie que l'on constate cette recherche de la nouveauté; par exemple, on adapte une formule mélodique aux deux premiers vers, et on la répète en tout ou en partie, une tierce plus bas sur les deux vers suivants.

Mais je ne crois pas que ces artifices soient des développements spontanés de l'antique mélodie populaire de la France du Nord. En thèse générale, l'assertion de M. Tiersot reste fondamentalement vraie : « *Nous sommes autorisés à conclure que le mouvement musical de l'époque des trouvères dérive immédiatement de la plus ancienne forme de la mélodie populaire française.* » Cette vérité résulte de tout ce que nous avons dit sur la structure de la strophe musicale et des nombreux exemples donnés par les auteurs que nous avons cités. Il est probable que l'art musical des troubadours a eu la même origine, mais ici malheureusement il nous manque les mélodies des pièces populaires, car la *dansa* que nous avons citée est le seul spécimen, exemple caractéristique, qui nous en soit parvenu. Les mélodies des anciens troubadours qui nous restent connaissent en effet le type musical $a + a + coda$; par exemple : *L'autrier jost'una sebissa* de Marcabrun (ms. R, f. 6), *Lanquan li jorn son lonc en mai* de Rudel (ms. X, f. 81), mais déjà de nombreuses mélodies de Bernart de Ventadour, de Pierre d'Auvergne, la seule qui nous soit restée de Raimbaut

1. Voir *Au tems novel* de Perrin d'Angecourt dans l'*Histoire* de Fétis et en général les exemples musicaux qu'il donne (t. V, 38-45). Les mélodies du Châtelain de Couci sont notées dans l'édition de Francisque Michel et Perne. Paris, 1830; celles de Thibaut de Navarre ont été éditées par Lévesque de la Ravallière.

d'Orange, s'écartent de cette règle. L'art provençal se présente dans son ensemble comme beaucoup plus dégagé de ses origines ; ses mélodies, se développant presque sans répétitions dans toute la strophe, ont un caractère plus scolastique, plus analogue à celui du chant qu'enseignaient les maîtres de la science musicale et qui devait paraître plus choisi et plus relevé. Dans les mélodies françaises il y a parfois comme une imitation de ce style qui, pour nous au moins, se perd dans le vague, car il est sans contours, et l'on n'y trouve point cette tendance vers une tonalité précise qui plaît à notre oreille dans les mélodies du Nord. Si on compare par exemple la chanson du châtelain d'Arras : *Bele et bone est cele por cui je chant*, dont la musique se trouve dans le manuscrit Saint-Germain (f. 67), à celle qui la suit : *Un petit devant le jour* [1], on a peine à croire qu'elles soient contemporaines tant le style en est différent. Ces mélodies que j'appellerais volontiers provençalisantes sont très rares (du moins dans le manuscrit en question). Je crois qu'elles ne pouvaient avoir qu'un succès de mode ; elles ne pouvaient plaire aux trouvères, déjà sensibles à la tonalité. On comprend pourtant que même dans l'art musical se montre çà et là l'influence de l'art méridional. Si bien que j'attribuerais à ce goût musical, plutôt qu'au goût littéraire, la quantité de textes provençaux pourvus de mélodies qui abondent dans les chansonniers français. Nous pourrions en trouver une preuve dans une curieuse particularité qui a échappé jusqu'ici, je crois, à la critique : la chanson de femme *Pleine d'ire et de desconfort* (St-Germ., 47^{b}) a la même mélodie note pour note que la fameuse pièce de Bernart de Ventadour : *Quan vei la lauzeta mover*, qui nous a été conservée dans trois autres manuscrits tout à fait indépendants [2]. Ce fait, même s'il est accidentel ou

1. *Un petit* se trouve dans mon opuscule déjà cité. La pièce *Bele et bone*, dans le manuscrit de Berne, est attribuée au Roi de Navarre. Si elle est vraiment de ce poète, qui nous a laissé bon nombre de mélodies d'une si vive fraîcheur et d'une tonalité si décidée, le fait d'une imitation volontairement cherchée est presque évident. Il en est de même des mélodies d'Adam de la Halle comparées aux airs musicaux de son *Jeu de Robin* (voir Lavoix, p. 352, et Tiersot, p. 422-25) ; on y remarque une vraie dualité artistique qu'on ne pourrait guère expliquer sans admettre dans ses chansons une imitation voulue.

2. Dans les ms. de Milan (G, 10) et de Paris, B. n., 22 543 (R, 56) et 844 (W, 190). Les œuvres de Bernart de Ventadour furent très connues au Nord (voir P. Meyer, et Gauchat dans *Romania*, XIX, 7, 8, et XXII, 373) et cette mélodie est précisément appelée *son poitevin* (c'est-à-dire provençal) dans les romans de *Guillaume de Dôle*

exceptionnel, a une certaine importance; ce plagiat montre au moins que les mélodies provençales étaient connues et appréciées. Ces quelques observations ne suffisent pas pour nous permettre de conclure que toute mélodie artistique d'un caractère plus maniéré, plus libre de retours symétriques, plus dégagée de la tonalité, révèle par cela seul une influence méridionale. Il est possible que l'unité de direction scolastique, l'efficacité de la science musicale officielle, qui était déjà identique au Nord et au Midi, aient produit les mêmes effets dans les deux pays. Il reste cependant avéré que cette influence d'école, dans ce cas, a été beaucoup plus tôt et plus largement sentie dans l'art des troubadours que dans celui des trouvères français.

Le reproche que l'on fait ordinairement aux mélodies des trouvères est d'être monotones et uniformes [1]. Il est certain qu'elles ont toutes un air de famille qu'on découvre à première lecture ; quand on en exécute au piano un certain nombre, il vous semble souvent qu'on a déjà entendu plusieurs d'entre elles, et il faut y revenir pour s'assurer que c'est une illusion. Mais ce reproche ne serait fondé que si ces artistes avaient cherché l'originalité de la pensée musicale dans le sens tout moderne du mot; le fait parallèle de l'uniformité de leur pensée poétique montre combien cette intention était loin d'eux. Leur but suprême n'était pas de sortir, en poésie ou en musique, du cercle resserré de leur art, mais bien de briller parmi ceux qui s'y renfermaient avec un scrupule religieux; ils cherchaient moins à faire un tableau différent, qu'à reproduire toujours le même avec des couleurs plus brillantes. Les causes de cette disposition générale de l'esprit artistique dépassent les bornes de cette rapide esquisse; il me suffit d'avoir indiqué le fait. Quant au reproche fait à ces mélodies d'être d'un rythme presque insaisissable et difficiles à retenir, il est très juste, mais pour nous seulement. Pour apprendre par cœur la mélodie de la complainte *Fortz causa es* de Gaucelm Faidit [2], j'ai dû faire de véritables efforts; mais il semble qu'Arnaut Daniel eut moins de

et de *la Violette*. Ce nom de *sons poitevins*, qu'on trouve dans divers textes, est encore une preuve de l'influence musicale du Midi.

1. Voir Fétis, V, 16, et Ambros, *Geschichte der Musik*, II, 229.

2. Elle se trouve dans quatre manuscrits, G, W, X, η (sigles de Bartsch). La mélodie de η est publiée par Ambros, II, 226.

peine à dérober au pauvre jongleur les paroles et la musique du chant pour lequel ils avaient fait un pari devant le roi Richard [1]. Les poètes et les jongleurs ont souvent des paroles sévères pour ceux qui s'approprient la musique ou le texte d'une de leurs chansons; il n'y a peut-être là qu'un moyen détourné de rehausser leur mérite individuel, mais il est certain que le reproche avait souvent quelque chose de fondé.

Ces mélodies étaient chantées dans les salles des manoirs et dans les joyeuses réunions. Mais leur mode d'exécution n'est pas très clairement indiqué dans l'histoire musicale. L'abondance des textes où sont mentionnés des concerts et *concentus* où entrent de nombreux instruments [2] embarrasse plutôt qu'elle n'instruit. Dans ces passages il est plus que probable qu'il est fait allusion à de vrais concerts instrumentaux et dans lesquels la voix humaine (si elle y entrait) n'exécutait qu'une des parties de la pièce musicale. Nous serions en définitive dans le champ de la musique harmonique. Le seul texte explicite est le passage bien connu de la *Chanson de Horn* où il est dit que Gudmod, après un prélude de harpe, entonne à voix *haute et claire* le lai de Batolf, et ensuite *en l'instrument fait les cordes chanter*, *Tout ensi cum en vois l'aveit dit en premier*. Il répète donc sur l'instrument le motif qu'il avait exécuté d'abord avec la voix. Ce mode simple et primitif d'exposition musicale qui est encore dans toute l'Italie employé par les aveugles, les chanteurs populaires et les racleurs de violons, doit avoir été celui de ces nombreux artistes qui chantaient eux-mêmes leurs chansons et jouaient de la viole. Il ne pouvait alors être question d'accompagnement dans le sens moderne du mot; je ne crois pas non plus que l'instrument ait pu jouer à l'unisson, à cause des difficultés matérielles que présentaient la position et le maniement d'un instrument à archet et qui devaient empêcher la même personne d'exécuter à la fois un morceau de chant et de musique instrumentale. Tout au plus cela aurait-il été possible avec une harpe ou un autre instrument à cordes pincées. Mais rien n'empêchait cette simultanéité dans le cas, du reste très fré-

1. Voir Chabaneau, *Biographies des Troub.*, p. 13.
2. Voir Ambros, II, 231-46, Lavoix, 318-70, et l'article cité de M. Freymond, auquel a largement puisé M. Sittard, *Jongleurs u. Menestrels* (dans le *Vierteljahrschrift*, I, 175).

quent, où le poète chantait tandis qu'un ou plusieurs jongleurs jouaient de quelque instrument. Tout porte à croire qu'alors les instruments doublaient la voix à l'unisson. Dans plusieurs cas cela est même dit presque explicitement, comme dans l'estampie *Kalenda maya* de Raimbaut de Vaqueiras qui *fo facha a las notas de la stampida quel joglar fasion en las violas.* Mais alors on ne conçoit pas trop ce que pouvaient jouer les instruments entre les strophes, la répétition du même motif aurait été d'une monotonie accablante. L'hypothèse la plus vraisemblable selon moi est que les instruments accompagnaient le chant avec quelque note plus ou moins harmonique longuement tenue ; on aurait ainsi obtenu l'effet d'une espèce de bourdon mugissant que le moyen âge connaissait et aimait ; à la fin de chaque strophe, les instruments auraient seuls répété le motif. Mais je ne connais aucun texte sur lequel cette conjecture puisse s'appuyer sûrement.

J'ai parlé jusqu'ici du développement musical en m'appuyant surtout sur les chansons des trouvères. Dans la même période où fleurit la chanson, d'autres formes lyriques sont accompagnées de chant à une seule partie ; tels sont les pastourelles, les serventois, les jeux partis et les lais, pour laisser de côté d'autres formes comme les chants farcis et les jeux dramatiques qui sont en dehors de la poésie lyrique proprement dite. Il ne faut pas s'imaginer du reste qu'aux formes poétiques diverses aient correspondu autant de genres musicaux. La musique, tout en s'astreignant à revêtir les différents genres de strophes, conserve essentiellement la même structure [1]. Enfin la seule preuve que le texte poétique exerce encore une action véritable sur la pensée musicale est la présence du refrain parce qu'alors la *coda*, comme je l'ai déjà dit, devient une phrase de passage au lieu d'une large cadence finale.

Ainsi la formule initiale répétée (si les conjectures exposées au commencement de ces observations sur son origine sont

1. Les *lais* cependant, dans leur forme primitive de longues narrations, rentrent dans les genres narratifs et, à ce qu'on peut conjecturer, les suivent dans la monotonie de la formule musicale courte et répétée (voir Tiersot, p. 410) ; s'ils sont en couplets, chaque strophe a la forme usuelle musicale (Wolf, *Ueber die Lais*... Heidelberg, 1841 ; Fétis, V, 44-52 ; Lavoix, 295).

fondées) et les refrains sont les parties strophiques qui, dans la musique des chansons, des pastourelles et des autres genres lyriques nous représenteraient le mieux la tradition populaire plus ou moins altérée. La partie qui offre le moins d'altérations, et par conséquent le plus d'intérêt, est évidemment le *refrain*. Mais il serait dangereux d'aller plus loin. S'aidant des paroles, des situations poétiques des refrains, les confrontant avec des chansons et des situations semblables dans la poésie populaire qui a survécu en France et dans l'ancienne poésie des nations qui l'ont imitée, on a pu jusqu'à un certain point reconstruire les anciennes poésies populaires françaises dont les refrains sont, ou de simples fragments ou des imitations directes. Mais essayer par ces moyens une reconstruction de l'ancienne musique qui accompagnait ces poésies me paraît une tentative prématurée et difficile, du moins pour moi [1].

La musique à plusieurs voix, ou plutôt à plusieurs parties, offre un très grand intérêt pour l'histoire de la musique, car c'est là qu'il faut chercher les origines de l'harmonie moderne. Cette partie de la science musicale a été éclairée spécialement par De Coussemaker. Dès 1853 ce savant avait publié et commenté de nombreux textes dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*. Mais l'examen minutieux du fameux manuscrit de Montpellier (Faculté de Médecine, H, 19) l'a forcé à revenir sur ce sujet dans son ouvrage sur *l'Art harmonique*, que nous avons déjà cité. Le manuscrit de Montpellier se compose de 397 feuillets et ne renferme pas moins de 345 pièces à deux, trois et quatre parties; De Coussemaker en a donné 51 en facsimilé et en notation moderne, et M. Lavoix en a fait connaître trois autres [2]. Pour l'histoire de la littérature, l'intérêt de la musique à plusieurs voix est moindre, attendu que le texte, comme l'a dit M. Raynaud (*op. cit.*, p. XVI), n'est soumis à aucune règle de composition; destiné à n'être que l'accessoire

1. Galino, p. 3, 5 : « Les refrains les plus anciens ne sont le plus souvent que des fragments obscurs pour nous.... Une autre question serait d'étudier de près la musique des refrains afin de voir si elle appartient à la musique de la pièce, et si elle n'est quelquefois qu'un débris d'une autre chanson. » La question serait vraiment intéressante, mais j'avoue que je ne vois pas le moyen de la résoudre.

2. Pour le texte, voir la copie diplomatique de tout le chansonnier donné par M. Jacobsthal dans la *Zeitschrift für rom. Phil.*, III et IV (1879 et 1880), et l'édition critique de M. Raynaud dans le *Recueil de Motets* déjà cité.

de la musique, il en suit servilement la contexture. L'art qui présidait à cette contexture, c'est-à-dire celui de faire marcher ensemble deux, trois, ou quatre voix (*double*, *treble* ou *triple*, *quadruple*[1], etc.), s'appelait en général *discantus* ou *déchant*. En général le compositeur s'attachait au *tenor* ou mélodie qu'il prenait comme base, lui superposant une broderie harmonique; ou bien ce *tenor* servait de *substratum* à une autre mélodie connue. S'il ajoutait une troisième ou une quatrième partie, c'était principalement avec le *tenor* qu'elle devait s'accorder; l'accord entre elles des parties ajoutées laissait au contraire beaucoup à désirer. Un semblable système ne peut que heurter toutes nos habitudes harmoniques et nous ne trouvons pas excessives les invectives éloquentes que lui ont adressées des musiciens de premier ordre comme Fétis[2]. Il importe de remarquer que, dans ces compositions, nous avons souvent des mélodies préexistant à l'œuvre du déchanteur, qui parfois sont puisées au fond commun des mélodies populaires. Souvent on ajustait ensemble deux chants déjà connus. Dans tous ces cas, et spécialement dans le dernier, le compositeur donnait aux thèmes musicaux qu'il voulait associer la forme rythmique qu'il jugeait convenable; on peut facilement s'imaginer combien il fallait torturer ces malheureuses mélodies pour les étendre sur le lit de Procuste du *discantus*. Malgré cela il est possible dans bien des cas de retrouver sous les remaniements d'un arrangeur sans pitié la mélodie primitive, simple et populaire; cela est même presque toujours possible quand elle joue le rôle de *tenor*. Sous cet aspect le manuscrit de Montpellier que nous avons déjà cité est une mine précieuse.

Les divers modes de *discantus* ont, dans les manuscrits et spécialement dans celui de Montpellier des noms différents : *organum*, *motet*, *rondel*, *conduit*, *rotruenge* et *dulciane*[3]. Nous pourrions laisser de côté l'*organum* qui semble avoir été

1. Quelquefois ces mêmes mots signifient la 2e, 3e ou 4e voix qu'on soude à la mélodie principale qui est le *ténor*. Dans ces compositions polyphoniques doit entrer un élément musical qui, dans les mélodies à une voix, peut être presque abandonné à l'instinct, c'est-à-dire la *mesure rigoureuse* du temps. Pour le système de notation mesurée, très compliqué et pénible, nous renvoyons aux œuvres de De Coussemaker et de Fétis.

2. Voir t. V, p. 251-63, 281.

3. Je suis ici les renseignements donnés par M. Lavoix, p. 301. Mais *rotruenge* désigne un genre poétique, peut-être employé mal à propos par quelque musi-

plus essentiellement musical et dans lequel les textes qu'on associait étaient presque toujours religieux, tant pour les paroles, s'il y en avait, que pour le chant; mais même en se bornant aux autres formes, il n'est pas facile de faire entre elles des distinctions rigoureuses. Le *motet* est la forme la plus commune, et il est ordinairement à trois parties, ce qui est le cas le plus fréquent dans toutes ces compositions harmoniques; le *tenor* y tient presque toujours la partie grave sur une phrase empruntée au plain-chant ou plus rarement à une mélodie populaire ; les deux autres voix chantent, ordinairement en langue vulgaire, deux motifs sur des paroles différentes [1]. Au contraire dans le *rondel* toutes les voix chantent, généralement sur des notes diverses, les mêmes paroles françaises; dans sa structure musicale le *rondel* offre aussi quelquefois un retour périodique de la même formule, ce qui provient très probablement de la nature populaire de la mélodie *tenor* sur laquelle, à l'origine, on commença cette forme de déchant. Le *conduit*, dont le nom n'a pas une origine bien claire, devait, à ce qu'il paraît, être construit sur un *tenor* inventé par le compositeur au lieu d'être emprunté [2]. Enfin, pour toutes ces formes de déchant, on voit que ces distinctions provenaient plutôt de la source où l'artiste puisait ses thèmes musicaux que de la manière dont ils étaient associés dans la composition musicale, celle-ci dans son ensemble ayant toujours les mêmes caractères.

Quant à l'exécution musicale de ces diverses formes de *discantus*, à deux ou à plusieurs parties, on peut la décrire brièvement. S'il n'entrait que des voix dans le concert, chacune exécutant sa partie, la notation écrite est claire par elle-même et n'a pas besoin de commentaire. Si les instruments y prenaient part, nous pouvons presque assurer qu'ils jouaient à l'unisson. Mais avec quelle partie s'accordaient-ils pour cet unisson, cela n'est pas bien clair; peut-être doublaient-ils la

cien. *Dulciane* (*douceine*, *douçainne*) n'est que le nom d'un instrument musical, qui en Italie a été employé dans l'orchestre au moins jusqu'à la fin du XVIe siècle.

1. Quoique le cas ne soit pas fréquent, ces deux voix superposées pouvaient chanter des mélodies déjà connues. Un motet d'Adam de la Halle, par exemple, réunit ces trois chants : 1. *Portare* (phrase de plain-chant, *tenor*); 2. *Robin m'aime* (mélodie populaire); 3. *Mout me fu grief* (mélodie préexistante). Le musicien ne peut revendiquer alors que l'arrangement.

2. On a des *rondels* et des *conduits* sans paroles. Dans ce cas, ce sont des morceaux purement instrumentaux.

mélodie mère, le *tenor*; mais on pourrait même croire qu'ils se divisaient eux-mêmes en deux ou plusieurs groupes selon le cas, suivant le nombre des voix. Nous avons en effet quelques compositions à deux et trois parties, dont une a la musique et pas de paroles. De Coussemaker croit que cette partie sans paroles était destinée aux instruments et cette conjecture est très vraisemblable. Nous avons aussi des pièces à plusieurs parties purement musicales dans lesquelles il est évident que tous les instruments ne jouaient pas à l'unisson; cette division pouvait donc exister, peut-être même quand des voix entraient dans le concert.

BIBLIOGRAPHIE

Textes. — **Lévesque de La Ravallière**, *les Poésies du roi de Navarre*, Paris, 1742. — **De La Borde**, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780. — **Fr. Michel**, *Chansons du Châtelain de Coucy*, Paris, 1830. — **P. Paris**, *le Romancero françois*, Paris, 1833. — **G.-A.-J. Hécart**, *Serventois et sottes chansons couronnées à Valenciennes*, Paris, 1834. — **A. Dinaux**, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France et du midi de la Belgique*, 4 vol. in-8 : I, *les Trouvères cambrésiens*, 1836; II, *les Trouvères de la Flandre et du Tournaisis*, 1839; III, *les Trouvères artésiens*, 1843; IV, *les Trouvères brabançons, hainuyers, liégeois et namurois*, 1863. — **Leroux de Lincy**, *Recueil de chants historiques français*, Paris, 1841. — **A. Keller**, *Romvart*, Mannheim, 1844. — **W. Wackernagel**, *Altfranzœsische Lieder und Leiche*, Bâle, 1846. — **P. Tarbé**, *les Chansonniers de Champagne aux XIIe et XIIIe siècles*, Reims, 1850. — **P. Tarbé**, *Chansons de Thibault IV*, comte de Champagne et de Brie, roi de Navarre, Reims, 1851. — **E. Maetzner**, *Altfranzœsische Lieder*, Berlin, 1853. — **P. Tarbé**, *les Œuvres de Blondel de Néele*, Paris, 1862. — **J. Brakelmann**, *die Altfranzœsische Liederhandschrift* n° 389 *der Stadtbibliothek zu Bern*, dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1867-68. — **P. Meyer**, *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France conservés dans les bibliothèques de la Grande-Bretagne*, Paris, 1871 (Archives des Missions, 2e série, t. III, IV, V). — **E. de Coussemaker**, *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, poésies et musique*, Paris, 1872. — **A. Scheler**, *Trouvères belges du XIIe au XIVe siècle*, 1876. Nouvelle série, 1879. — **Gaston Raynaud**, *Recueil de Motets français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1882. — **A. Wallensköld**, *Chansons de Conon de Béthune*, éd. critique, Helsingfors, 1891. — **G. Steffens**, *die Altfranzœsische Liederhandschrift von Siena*, *Archiv.*, t. LXXXVIII, 1892. — Des éditions de Thibaut de Champagne, de Gace Brulé, de Gautier d'Espinau, sont annoncées par MM. G. Raynaud, G. Huet et Lindelöf.

Livres et articles. — **P. Paris**, *les Chansonniers* dans l'*Histoire littéraire de la France*, XXIII, 1856, p. 512-831. — **L. Passy**, *Fragments d'histoire littéraire à propos d'un nouveau manuscrit de chansons françaises*, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, XX, 1858-59. — **P. Meyer**, *le Salut d'amour dans les litt. prov. et franç.*, dans *Bibl. de l'École des Chartes*, XXVIII, 1867, p. 124.... — **J. Brakelmann**, *die Pastourelle in der nord-und südfranzösischen Poesie*, dans *Jahrbuch für rom. und engl. Litteratur*, IX, 1868,

p. 155-189; 307-337. — **J. Brakelmann**. *Les plus anciens chansonniers français*, Paris, 1870-91. — **Bartsch**. *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870. — **G. Gröber**. *die Altfranzœsischen Romanzen und Pastourellen*, Zürich, 1872. — **G. Raynaud**, *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, 1884. — **K. Knobloch**, *die Streitgedichte im provenzalischen und altfranzösischen*, Breslau, 1886. — **A. Jeanroy**, *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, 1889. — **A. Jeanroy**. *De nostratibus medii aevi poetis qui primum lyrica Aquitaniæ carmina imitati sunt*, Paris, 1889. — **G. Paris**, *Hugues de Berzé*, dans *Romania*, XVIII, p. 555. — **A. Jeanroy**, *Imitations pieuses de chansons profanes*, *ibid.*, XVIII, p. 477. — **P. Meyer**, *des Rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours*, *ibid.*, XIX, 1890, 1-62. — **H. Binet**, *le Style de la lyrique courtoise en France aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1891. — **G. Paris**, *les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, 1892. (Extrait du *Journal des Savants*, novembre et décembre 1891, mars et juillet 1892.) — **J. Bédier**, *de Nicolao Museto* (avec édition des œuvres du poète), Paris, 1893. — **Schlaeger**, *Studien ueber das Tagelied*, Iéna, 1895.

Bibliographie musicale. — Elle est, en ce qui concerne les XIIe et XIIIe siècles, très riche en ouvrages de valeur fort différente. Il nous suffira de renvoyer le lecteur à la table bibliographique dressée par M. Henri Lavoix fils, aux pages 467-479 de son excellente étude sur la *Musique au siècle de saint Louis*, publiée en 1883 [1]. Quelques ouvrages qui ne sont pas compris dans cette table ont en effet une valeur plutôt littéraire que musicale [2]. Pour l'intervalle compris entre 1884 et la présente année, on devra consulter spécialement les tables bibliographiques annuelles qui sont annexées au *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* dont le premier volume a paru en 1885. Nous devons accorder une mention spéciale à l'ouvrage vraiment capital de M. Julien Tiersot sur l'*Histoire de la Chanson populaire en France* (Paris, Plon, 1889).

Quant à ce qui regarde les manuscrits, il est préférable de se reporter directement aux indications que donne sur eux M. Raynaud dans sa *Bibliographie*, où sont cités les manuscrits contenant des notations musicales [3]. Malheureusement, dans l'index général des chansons, contenu dans le second volume, il n'a pas indiqué les chansons qui sont ou non accompagnées d'une mélodie; c'est un travail d'ensemble qui serait très utile et qui est encore à faire. La *Bibliographie* de M. Raynaud exclut rigoureusement les manuscrits de motets et autres compositions harmoniques. Il faudra donc compléter ces indications par les renseignements que donne sur ces manuscrits De Coussemaker dans son ouvrage fondamental sur *l'Art harmonique aux* XIIe *et* XIIIe *siècles* (p. 13-16, Paris, Durand, 1865).

1. Dans le second volume du *Recueil de motets français*, par Gaston Raynaud, Paris, Vieweg, 1883.

2. On peut citer au moins les suivants : Tobler, *Spielmannsleben im alten Frankreich* (*Neuen Reich.*, I, 321, 1875); Anatole Loquin, *les Mélodies populaires de la France*, Paris, 1879; Émile Freymond, *Jongleurs und Menestrels*, Halle, 1883. — Un bon index de bibliographie musicale est aussi dans l'*Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, par E. David et M. Lussy, Paris, Imprim. nationale 1882.

3. Voir les sigles : A, B', H, L*b*, P*a*, P*b*$^{1-9, 11-12, 14-17}$, R1, S', App. V.

ONT COLLABORÉ A CE VOLUME :

MM. **BRUNOT** (Ferdinand), docteur ès lettres, maître de conférences à la Faculté des lettres de Paris.

CLÉDAT (Léon), doyen de la Faculté des lettres de Lyon.

CONSTANS (Léopold), professeur à la Faculté des lettres d'Aix.

GAUTIER (Léon), membre de l'Institut, professeur à l'École des chartes.

JEANROY (Alfred), professeur à la Faculté des lettres de Toulouse.

PETIT DE JULLEVILLE (L.), professeur à la Faculté des lettres de Paris.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

POÉSIE NARRATIVE RELIGIEUSE.

Origines. — Vies des saints, en vers. — Contes pieux.

Par M. L. Petit de Julleville.

CHAPITRE II

L'ÉPOPÉE NATIONALE

Par M. Léon Gautier.

CHAPITRE III

L'ÉPOPÉE ANTIQUE

Par M. Léopold Constans.

CHAPITRE V

LES CHANSONS

Par M. A. Jeanroy.

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD.